

Boletim 7

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

CAP-ECA-USP 2014



Breaker Boys, Pennsylvania, c. 1910



Breaker Boys, Pennsylvania, c. 1910

57

Nino Cais, Sem título, 2013
Intervenção sobre fotografia impressa.
Documentação fotográfica: Ding Musa

Boletim

Boletim

Boletim_7

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

Boletim

2014

Departamento de Artes Plásticas da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Boletim

Boletim

Boletim

Boletim

Boletim

Boletim

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Vice-reitor: Vahan Agopyan

Vice-reitor Executivo de Administração: Vahan Agopyan
(em exercício)

Vice-reitor Executivo de Relações Internacionais: Raul Machado Neto

Pró-reitora de Cultura e Extensão Universitária: Maria Arminda do
Nascimento Arruda

Pró-reitora de Graduação: Antonio Carlos Hernandez

Pró-reitor de Pesquisa: José Eduardo Krieger

Pró-reitor de Pós-Graduação: Bernadette Dora Gombossy de Melo
Franco

Escola de Comunicações e Artes

Diretor: Profa. Dra. Margarida Maria Krohling Kunsch

Vice-Diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Departamento de Artes Plásticas

Chefe: Profa. Dra. Sônia Salzstein

Vice-Chefe: Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarak

Secretaria: Aparecida Regina Landanji, Solange dos Santos, Stela
Maria Martins Garcia, Raul Cecílio

Centro de Pesquisa Arte &Fotografia da ECA/USP

Professores Coordenadores: Prof. Dr. Tadeu Chiarelli,

Prof. Dr. João Musa, Prof. Dr. Mario Ramiro

Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte&Fotografia
da ECA/USP

Coordenador: Tadeu Chiarelli

Pesquisadores

Alexander Gaiotto Miyoshi, Ana Cândida Franceschini de Avelar
Fernandes, Ana Maria Maia, Andréa Cortez Alves, Alessandra
Monachesi Ribeiro, Carolina Coelho Soares, Daniela Maura Abdel
Nour Ribeiro da Silva, Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista,
Eliane Pinheiro da Silva, Fábio D'Almeida, Fernanda Pitta, Fernando
Oliva, Frederico Fernando Souza Silva, Heloisa Espada Rodrigues
Lima, Julia Bortoloto de Albuquerque, Maria Hirszman, Marianne
Arnone, Mariano Klautau Filho, Regina Teixeira de Barros, Tadeu
Chiarelli, Thiago Gil de Oliveira Virava, Yara Schreiber Dines.

Apoio Acadêmico

Raul Cecílio Meneses Júnior

Contato

Departamento de Artes Visuais da ECA/USP
(55) (11) 3091-4430

artefotografia@usp.br

© 2014 dos autores

GEArte&Fotografia / ECA / USP / 2014.

Impresso no Brasil

ISSN 1981-1349

Coordenação Editorial

Tadeu Chiarelli

Thiago Gil

Fernanda Pitta

Identidade Gráfica Baseada em Projeto de
Fábio D'Almeida

Projeto Gráfico e Diagramação

Elaine Maziero

Capa

Nino Cais, Sem título, 2013

Intervenção sobre fotografia impressa

Documentação fotográfica: Ding Musa

Revisão

Fernanda Pitta e Thiago Gil de Oliveira Virava

Agradecimento Especial

Museu de Arte Contemporânea da

Universidade de São Paulo.

O presente trabalho foi realizado com o apoio
da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior.

*O VIII Seminário Arte, Cultura e Fotografia: a
imagem e seus suportes*, contou com apoio da
CAPES.

Editorial

Com a sétima edição de seu *Boletim*, o Grupo de Estudos Arte&Fotografia traz a público os resultados de suas atividades de pesquisa e extensão, realizadas durante o ano de 2013. São apresentados os anais do **VIII Seminário Arte, Cultura e Fotografia: a imagem e seus suportes**, assim como dois textos produzidos por membros do grupo a partir de suas pesquisas individuais.

Dando continuidade aos critérios utilizados nas edições anteriores, o tema “a imagem e seus suportes” traz para o VIII Seminário um debate que marcou as leituras do Grupo em 2013. Uma nova rodada de leituras de textos de Hans Belting, os ensaios reunidos em *La imágenes y sus historias* (2011), trouxe novamente à tona o debate sobre o triângulo conceitual “imagem-corpo-meio”, estabelecido pelo estudioso alemão em seu livro *Por una antropología de la imagen* (2006), já debatido pelo grupo, alimentando a proposta do seminário.

Inspirado nessa proposta de abordagem da imagem, o objetivo do evento foi proporcionar uma discussão pública de estudos nas áreas de História da Arte, Antropologia, História e outros campos do conhecimento que tivessem como foco as múltiplas modalidades de produção e circulação de imagens, do século XIX à atualidade. Por outro lado, a leitura de *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, do filósofo francês Georges Didi-Huberman, revelou ainda outro campo de experimentação na análise da imagem, aberto a conceitos como montagem, apropriação, e que reconhece na imagem a coagulação de múltiplas temporalidades. Esse interesse também se refletiu na configuração do VIII Seminário.

A primeira parte do Boletim 7 traz, portanto, os resultados do **VIII Seminário Arte, Cultura e Fotografia: a imagem e seus suportes**, que ocorreu entre os dias 7 e 11 de outubro de 2013, no auditório da Nova Sede do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. A estrutura do evento foi mantida, com os três tipos de apresentações que caracterizaram suas últimas edições: comunicações de pesquisadores universitários de diferentes regiões do país, com foco nos temas propostos para o Seminário; conferências especialmente concebidas para o evento; e depoimentos de artistas notáveis pelo uso da imagem técnica em seus trabalhos. Reafirmando seu interesse em internacionalizar o evento, ao lado de Ricardo Mendes, a

pesquisadora norte-americana Kaira M. Cabañas formou o núcleo de conferencistas do Seminário. Mendes apresentou uma reflexão baseada na extensa pesquisa que realizou do debate crítico acerca da fotografia no Brasil. Em sua conferência, Cabañas fez uma leitura da das questões trazidas pela experimentação cinematográfica no cinema letrista francês, centrada no trabalho *L'Anticoncept*, de Gil Wollman,

Para o núcleo de depoimentos de artistas e comentários críticos, novamente foram convidados dois artistas de gerações diferentes: Nino Cais e Fábio Miguez, ambos de São Paulo. Nino Cais foi acompanhado pela crítica de arte e membro do Grupo, Carolina Soares; Fábio Miguez teve seu trabalho comentado por Tadeu Chiarelli. O registro desses depoimentos está disponível no canal do Grupo no site Youtube, através dos endereços indicados na seção “Depoimentos de artistas”, no final da primeira parte deste Boletim.

No segmento das comunicações, o Seminário manteve a dinâmica de apresentar, em encontros separados, pesquisas voltadas para a cena artística do século XIX e dos séculos XX e XXI. Participaram das mesas estudiosos radicados em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Uberlândia. Três pesquisadores apresentaram discussões da arte brasileira do século XIX. Marcos Florence debateu a atuação institucional de Araújo Porto-Alegre, ressaltando a importância de suas ideias para a compreensão da história da crítica de arte oitocentista no Brasil. Alice Guimarães e Fernanda Pitta, ambas pesquisadoras do pintor ituano José Ferraz de Almeida Júnior, apresentaram leituras centradas em obras significativas do artista.

Renato Palumbo fez uma comunicação em que pontou algumas questões relativas às metodologias na pesquisa em história da arte, apresentando problemáticas acerca de questões como centralidades, cânones e critérios de valoração da produção artística. Rogério Câmara discutiu alguns dos pressupostos teóricos da produção em poesia concreta, a partir da análise de suas formas compositivas e projetuais. Ana Hoffmann e Ana Cândida Avelar trouxeram o debate acerca da produção de dois importantes críticos modernos brasileiros: Geraldo Ferraz e Lourival Gomes Machado. Por fim, Paula Braga e Paula Alzugaray contribuíram ao debate com a discussão da produção artística contemporânea, através de trabalhos de Helio Oiticica e Antoni Muntadas.

A segunda parte do Boletim traz o artigo *Avenida Paulista (1983) e Passagem (1986): reflexões sobre uma das dimensões do ficcional na obra de Carlos Fadon Vicente*, de Daniela Maura Ribeiro, preparado a partir de sua tese de doutorado em curso, na FFLCH-USP. A autora reflete sobre o intercâmbio entre ficção e realidade na fotografia pautando-se nos ensaios “Avenida Paulista”, iniciado em 1983, e “Passagem”, realizado em 1986, de Carlos Fadon Vicente.

Encerra o Boletim a publicação do relatório científico, redigido por Julia Coelho como resultado final de sua pesquisa a respeito da crítica de arte de Roberto Pontual, trabalho realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. O Relatório se insere no projeto geral **Arte Nacional, 1850/1980: Um Desejo de Longa Duração no Brasil**, coordenado pelo Prof. Tadeu Chiarelli, no qual já foram desenvolvidas as seguintes pesquisas: reedição do livro *Belas Artes: Estudos e Apreciações*, de

Félix Ferreira, com estabelecimento do texto e notas realizadas por Marianne Arnone; listagem, catalogação e posterior publicação (ainda não efetivada) de textos escritos sobre o pintor paulista Almeida Jr., um dos principais artistas brasileiros ligados à corrente nacionalista da arte brasileira. Como complemento a essas pesquisas voltadas para a segunda metade do século XIX, a bolsista Julia Coelho analisa o pensamento do crítico Roberto Pontual, inicialmente a partir da leitura de seu livro *Explode Geração* (1984). A pesquisa ampliou-se para a análise da atuação do crítico na imprensa, através da investigação de sua colaboração junto ao *Jornal do Brasil*, na década de 1970. Além disso, exposições e catálogos organizados por Pontual, como o importante *Geometria Sensível* (1978), configuram o conjunto de textos analisados pela bolsista. A construção da ideia de uma especificidade da produção artística latino-americana e brasileira no pensamento do autor é apresentada com clareza pela pesquisadora, que mostra uma visão crítica sobre o tema e o possível interesse desse debate hoje.

Com esse trabalho, o Grupo retoma a prática iniciada na terceira edição do Boletim, de fazer desta publicação também um espaço de divulgação das pesquisas desenvolvidas por jovens pesquisadores, ainda alunos de graduação.

Por fim, agradecemos a todas as pessoas e instituições que cederam gentilmente imagens e/ou textos, contribuindo para a realização desta edição do Boletim.

O Grupo

SUMÁRIO

PARTE I - Anais do VIII Seminário Arte, Cultura e Fotografia: a imagem e seus suportes	11
COMUNICAÇÕES	
Aspectos institucionais da crítica e da história da arte no Brasil oitocentista: IHP, IHGB e Academia Imperial de Belas Artes Marcos Florence Martins Santos	13
<i>Descanso do modelo: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX</i> Alice Guimarães Bandeira	23
Sobre a linguagem pictórica de <i>Caipira picando fumo e Amolação Interrompida</i> Fernanda Pitta	33
Retratos e paisagens fora de campo: anacronismos e invisibilidades da arte no Brasil Renato Palumbo Dória	47
Cidade, cinema e memória. O canibalismo em <i>São Paulo Sinfonia e Cacofonia</i> Andréa Barbosa	55
A poética concreta do Grupo Noigandres: contexto e projeto Rogério Camara	67
Geraldo Ferraz e a crítica de arte Ana Maria Pimenta Hoffmann	79
As imagens cruzadas de Lourival Gomes Machado: leituras formais, fotografia e gestualidade expressiva Ana Cândida de Avelar	87
<i>On subjectivity</i>: deslocamentos de suportes da imagem implicados em uma operação de tradução Paula Alzugaray	99
CONFERÊNCIAS	
Pensamento crítico em fotografia no Brasil (1890-1930): a presença da obra de Robert de la Sizeranne Ricardo Mendes	107
Jorros espasmódicos de luz branca sobre uma esfera Kaira M. Cabañas	125
DEPOIMENTOS, COMENTÁRIOS E DEBATES	
Depoimentos de artistas e comentários críticos	135
PARTE II - Artigo	137
ARTIGO	
<i>Avenida Paulista</i> (1983-presente) e <i>Passagem</i> (1986): reflexões sobre uma das dimensões do ficcional na obra de Carlos Fadon Vicente Daniela Maura Ribeiro	139
PARTE III - Resultado de Pesquisa	149
PROJETOS DE PESQUISA	
O caso Roberto Pontual Julia Coelho Guimarães de Oliveira	151

Boletim_7

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

PARTE I

Anais do VIII Seminário Arte, Cultura e
Fotografia: a imagem e seus suportes

Aspectos institucionais da crítica e da história da arte no Brasil oitocentista: IHP, IHGB e Academia Imperial de Belas Artes

Marcos Florence Martins Santos¹

Resumo

Apontado pela historiografia como o primeiro intelectual brasileiro a refletir sistematicamente sobre a produção artística nacional, o pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre estabelece as bases conceituais que irão orientar os debates artísticos no país. Tomando como base os primeiros textos assinados pelo autor, e, confrontando-os com outros artigos anônimos e assinados, publicados na imprensa fluminense, pretende-se investigar o caráter institucional depreendido das suas reflexões ressaltando a relevância desta prerrogativa para o desenvolvimento da crítica de arte no Brasil oitocentista.

Palavras-Chave

Manuel de Araújo Porto-Alegre; História da Arte no Brasil; Institut d'Histoire de Paris; Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; Academia Imperial das Belas Artes

Acompanhando o pintor histórico francês Jean Baptiste Debret (1768-1848) em seu retorno à Europa, Manuel de Araújo Porto-Alegre se instala em Paris no ano de 1831 onde frequenta o ateliê do pintor Antoine Jean Gros (1771-1835) que, assim como Debret, havia sido aluno de Jacques Louis David (1748-1825), destacado pintor neoclássico. Afastando-se dos ensinamentos do mestre, o novo professor, apesar da formação acentuadamente neoclássica, demonstrou desde a juventude uma forte inclinação colorista nutrida pela proximidade de suas obras com a tradição barroca do século XVIII.

Convivendo com Gros em seus últimos anos de vida, marcados pela recusa das experiências coloristas, Porto-Alegre assiste ao arrefecimento da impetuosidade “pré-romântica” que anteriormente havia aproximado Gros da sensibilidade de artistas contemporâneos mais jovens como Delacroix (1798-1863) que, filiando-se à “modernidade”, ganhavam projeção contrapondo-se às ordenações compositivas neoclássicas ilustradas pelas teorias e obras de David.

Afastando-se em certa medida da polarização que aos poucos irá caracterizar esta disputa entre partidários do neoclassicismo de Dominique Auguste Ingres (1780-1867) e o romantismo de Delacroix, Porto-Alegre atende ao convite de Eugène de Monglave (1796-1873)² e ingressa em 1834 no recém fundado *Institut Historique* de Paris - IHP³, onde, juntamente com o poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e Francisco Salles Torres Homem (1812-1876) convive com expoentes da intelectualidade e das artes francesas ligados à estas e outras vertentes estéticas, políticas e filosóficas.

¹ Mestrando do Instituto de Artes da UERJ, bacharelou-se em História na USP. Como pesquisador autônomo realiza trabalhos para instituições públicas e privadas dedicadas à divulgação do patrimônio artístico nacional. Como bolsista da Fundação Biblioteca Nacional, desenvolveu, em 2011, o projeto *Letras e Artes no Brasil: a consolidação da crítica no Segundo Reinado*.

² Vivendo no Brasil entre os anos de 1820 e 1823, Eugene de Monglave conviveu com alguns próceres da política nacional como Evaristo e Veiga e José Bonifácio tendo acompanhado os primeiros movimentos políticos que iriam culminar na Independência do país. Grande admirador da geografia e da cultura nativa, contribuiu significativamente para a divulgação da literatura brasileira na Europa através da publicação, em 1827, de uma coletânea de cartas trocadas entre D. João VI e D. Pedro I entre os anos de 1821 e 1822 e das traduções de *Marília de Dirceu*, em 1825, escrito por Tomás Antônio Gonzaga e do poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão, publicado em francês no ano de 1829. Em 1834, juntamente com o historiador Joseph Michaud articula as reuniões que iriam resultar na fundação do Instituto Histórico de Paris.

³ O Institut Historique de Paris foi fundado em 24 de dezembro de 1833, conhecido, a partir de 1872, como *Société des Études Historiques*, cf. DESLANDRES, 1922 [Nota dos editores].

4 “Resumé del'Histoire de la Littérature, des Sciences et des Arts au Brésil”, publicado no *Journal de L'Institut Historique*, em agosto de 1834, n. 1 v. 1. Para este artigo, o autor utiliza os extratos do texto de Porto-Alegre publicados por Debret no vol. 2 da *Viagem Pitoresca e Histórica do Brasil*. [Nota dos editores].

Amigos desde a juventude vivida no Rio de Janeiro, os três jovens serão responsáveis pela redação do “*Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil*” lido nas primeiras sessões do IHP e publicado no segundo número do jornal editado pela agremiação.⁴ Desigual em relação ao espaço dedicado a cada um dos assuntos, o *Resumo* se divide em três partes que contemplam uma análise sucinta da história literária nacional escrita por Gonçalves de Magalhães; uma reflexão acerca do estado das ciências no Brasil, escrito por Torres Homem e outro, assinado por Araújo Porto-Alegre, dedicado ao desenvolvimento das belas-artes no país.

Autor do texto mais extenso do *Resumo*, Porto-Alegre demonstra inicialmente o seu desprezo categórico pelo nativismo de feição exótica que vinha sendo propagado por autores franceses como Ferdinand Denis (1798-1890) e Chateaubriand (17681-848) que também compunham o quadro de sócios do IHP. Afastando-se das interpretações idílicas endossadas ainda que comedidamente por Gonçalves de Magalhães em seu artigo sobre o “estado” da literatura nacional, em seu texto Porto-Alegre passa ao largo das representações utilitárias e rituais produzidas pelos autóctones ao afirmar que a gênese das artes no Brasil se encontra na atuação de colonos portugueses e jesuítas interessados em suprir as suas necessidades cristãs de catequização, culto e oração. Por outro lado, conferindo certa dignidade à produção nativa, Porto-Alegre parece contemporizar esta constatação depreciativa procurando inseri-la na tradição da arte antiga, através da identificação de algumas similaridades entre a decoração dos artefatos indígenas e “as obras egípcias da infância da arte.” (DEBRET, 1965, p.440)

Iniciando este primeiro esboço de uma cronologia da arte brasileira através da arte sacra, o autor identifica as influências da arquitetura renascentista sobre os templos coloniais. Porém, ressaltando as consequências da apropriação destes referenciais pela arquitetura sacra portuguesa que havia referenciado a construção dos templos erguidos no Brasil, Porto Alegre resalta a inclinação barroca das nossas construções afirmando que: “(...) Não se encontra aí um só edifício gótico dessa época; por toda a parte, em seus monumentos, adotaram os jesuítas um tipo intermediário entre o romano e o gótico.” (PORTO-ALEGRE, 1834 *apud* DEBRET, 1965, p. 441)

Enfatizando nesta passagem a sua crítica ao imobilismo da arte produzida no interior dos conventos fluminenses construídos à sombra do modelo português, Porto-Alegre condena a homogeneidade anacrônica da estética barroca predominante nos templos brasileiros e, em certa medida, justifica a não incorporação das experiências medievalistas de Ingres que, em oposição ao sensualismo romântico de Delacroix, vinham incrementado o vocabulário artístico na França através dos embates travados entre partidários da racionalidade linear (rafaelitas) e defensores da pintura ilusionista, afeitos à exploração pictórica das massas de cor, também chamados de coloristas ou rubenistas.

No intuito de compor uma história da arte brasileira que estivesse atrelada ao desenvolvimento dos debates relacionados à arte na Europa, Porto-Alegre procura contornar este vácuo estético-temporal através da dignificação de alguns trabalhos artísticos realizados por escravos negros e mulatos. Ambos, segundo ele, haviam sido beneficiados pelas necessidades de luxo e refinamento derivadas do enriquecimento dos colonos que, alheios ao traba-

lho manual, teriam instigado alguns talentos das suas senzalas a desenvolverem suas aptidões artísticas na Europa. Entre estes artistas, o autor cita um certo Sebastião, responsável pela decoração da Igreja de São Francisco do Rio de Janeiro, identificando o seu zimbório com um “reflexo longínquo dos frescos do Vaticano”. (PORTO-ALEGRE, 1834 *apud* DEBRET, 1965, p. 441)

No trecho abaixo, Porto-Alegre revela o seu entendimento sobre o estado das artes brasileiras durante o período colonial e, referindo-se ao emprego da mão de obra escrava nas atividades artísticas faz a seguinte afirmação:

Os conventos também tiveram os seus escravos artistas; e a posteridade livre que se aglomera hoje sob os seus peristilos não imagina sequer que foram erguidos por mãos acorrentadas. (...) O artista mais inspirado não passava a seus olhos de uma máquina mais bem organizada do que outras máquinas; usavam-na com desprezo, enquanto o mais ignóbil traficante recebia todas as homenagens; era honroso receber o resultado do vil comércio, mas o valor do trabalho mais sublime se colocava abaixo de uma esmola. (...) Entretanto, apesar dos esforços dos portugueses, a luz começava a dissipar as trevas. Brasileiros vieram a Lisboa organizar o melhor dicionário de língua portuguesa; os melhores professores da Universidade de Coimbra eram brasileiros; e à margem do Tejo as joias de ferro, que o mulato Manuel João (? - ?) fabricava nos confins da província de Minas Gerais, eram disputados. (PORTO-ALEGRE, 1834 *apud* DEBRET, 1965, p. 441)

Num outro trecho do texto, relacionado à arte produzida no Brasil durante o século XVIII, Porto-Alegre elogia os grupos escultóricos executados pelo mulato Valentim da Fonseca e Silva (c.1745-1813), o Mestre Valentim que, contratado pelo Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos e Sousa, realizou trabalhos escultóricos e arquitetônicos para a ornamentação do Passeio Público do Rio de Janeiro.

Exaltando este conjunto de trabalhos, o autor afirma que:

Nada é medíocre, tudo revela a mão do artista. (...) Essas obras e muitas outras deram impulso ao gênio nacional; a despeito do governo, as artes não tornaram a adormecer e estavam preparadas para o congresso, quando D. João VI desembarcou nas costas do Brasil. Foi esse o reflexo da Revolução Francesa nessa parte da América: os portos se abriram afinal para o estrangeiro, e com o estrangeiro o país reconquistou a liberdade individual; segundo período da história das artes no Brasil. (PORTO-ALEGRE, 1834 *apud* DEBRET, 1965, p. 442)

Ressaltando ainda mais a dicotomia entre o talento inato dos artistas brasileiros em contraposição às interferências da censura metropolitana ao desenvolvimento destas habilidades no país, o autor exalta a vinda da missão artística francesa ao Rio de Janeiro e, expondo as críticas dirigidas por Debret à Henrique José da Silva, ex-diretor da Academia, reafirma o estado de atraso em que jaziam as belas-artes no Brasil.

Porém, reverenciando as posturas combativas assumidas por seu antigo professor de pintura e de Grandjean de Montigny, Porto-Alegre enaltece

paralelamente o engajamento dos artistas franceses na “tarefa” civilizatória de inaugurar o ensino artístico acadêmico no Rio de Janeiro. Neste contexto, referindo-se às três primeiras exposições públicas realizadas na AIBA, o autor aponta um crescente interesse do público e da imprensa por cada um dos certames. Depois de apontar genericamente alguns trabalhos realizados por amadores e por alunos da Academia Militar, destaca, entre os trabalhos da AIBA, aqueles realizados pelos alunos de Debret. Exaltando o sucesso da mostra de 1830 e, em especial, a participação deste grupo, Porto-Alegre afirma:

(...) finalmente a história foi traduzida em poesia muda pelos alunos do Sr. Debret. Os que mostraram maiores possibilidades foram Francisco Pedro do Amaral, pintor e arquiteto, que decorou os palácios imperiais e executou os belos frescos da sala dos filósofos na Biblioteca Nacional, bem como os arabescos do palácio de D. Maria; Cristo Moreira, pintor de marinha e professor de construção naval; Simplicio, professor dos príncipes, excelente retratista; José dos Reis Carvalho, paisagista e professor de desenho da Escola Militar, e José dos Reis Arruda, secretário da Academia de Belas-Artes. E talvez me seja permitido colocar-me entre os meus condiscípulos, eu, que vim à Paris aperfeiçoar-me. (PORTO-ALEGRE, 1834 *apud* DEBRET, 1965, p. 444)

Neste comentário, Porto-Alegre articula de maneira indissolúvel o desenvolvimento das artes no Brasil à ação pedagógica desempenhada pelo grupo de professores franceses. Inserindo os frutos das suas orientações na cronologia da história da arte nacional, acaba sedimentando de forma personalista a promessa de continuidade e a multiplicação dos resultados estéticos e civilizatórios derivados deste aprendizado.

Enfatizando ainda mais os benefícios angariados pelo Brasil através da sua filiação à cultura francesa, o autor do *Resumo* termina o seu pronunciamento com a seguinte síntese:

Em resumo, senhores, posso dizer-vos com orgulho que as belas-artistas encontraram no Brasil um solo fértil; a escola do Rio de Janeiro, filha legítima da escola de Paris, terá muito breve filhos dignos dela. Por toda parte há uma sede de instrução que só se pode desalutar nas próprias fontes da ciência. Por isso é que se vê a juventude correr para as praias do oceano, solicitar o auxílio como um favor, enfrentar as tempestades para atingir o solo da França e, voltando ao trabalho com novo ardor, consultar dia e noite os preciosos tesouros que vossa hospitalidade oferece todas as nações do globo. (PORTO-ALEGRE, 1834 *apud* DEBRET, 1965, p. 444)

No ano de 1835, um outro texto escrito por Porto-Alegre, publicado no jornal *Aurora Fluminense* e intitulado “Carta de um jovem brasileiro sobre a cidade de Roma” (PORTO-ALEGRE, 1835) traz novas informações sobre a concepção estética que norteava as observações do primeiro historiador da arte nacional. Também mencionado por Gonçalves de Magalhães numa das cartas endereçadas à Monte’Alverne (MAGALHÃES e PORTO-ALEGRE, 1964), o relato escrito na Itália, reafirma a predileção do autor pelo estilo gótico, apontado como expressão arquitetônica mais apropriada aos elevados

ideais cristãos. Demonstrando sua admiração ao observar as antigas ruínas de Roma, Porto-Alegre valoriza a austeridade das concepções medievais em detrimento do fausto característico dos templos romanos e, manifestando-se à respeito da arquitetura e da ornamentação da Basílica de São Pedro, localizada no Vaticano, ele tece o seguinte comentário:

Cada parte isolada lhe daria extensão, porém juntas umas destroem as outras no seu efeito; o ouro sobre o ouro não realça, e demais, a arquitetura não é filha do cristianismo; é como uma divindade pagã cantada pelo poder da religião severa. A Igreja de Nossa Senhora de Milão é mais bela, o gótico, filho da Idade Média, é por excelência o estilo dos edifícios cristãos e inspira sensações religiosas, em Milão ou em Paris eu tinha vontade de rezar e em Roma parece-me que danço. (PORTO-ALEGRE, 1835)

No ano de 1837, a correspondência entre Debret e Porto-Alegre demonstra a intenção do mestre em dar continuidade ao projeto comum de historiar o desenvolvimento da arte no Brasil, esboçado no texto de Porto-Alegre para o IHP. Precedendo em poucos meses a inauguração, no Rio de Janeiro, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, que replicava os mesmos objetivos do seu congênere francês, esta correspondência ganha importância graças ao tom impositivo utilizado por Debret, lembrando ao antigo aluno a responsabilidade que a ele atribuía:

(...) sempre conservei a ideia fixa de me tornar o historiador do Brasil! Honra, pouco comum, que recai em vossas atribuições; e que associa o artista ao herói que ele representa, reproduzindo inteligentemente aos olhos do mundo inteiro, uma biografia nacional, situada em um Museu aberto à admiração dos estrangeiros, atraídos, até este dia, apenas pelas riquezas dos produtos de história natural ou pela bizarrice dos ornamentos selvagens do Brasil. (...) Neste século, consagrado, como você o sabe, às pesquisas históricas, que novidade preciosa para o viajante europeu! O sucesso é inquestionável; faça trabalhar nele seus alunos, se for necessário. (DEBRET, 1965, p. 440)

Deve-se ressaltar que o *Resumo* publicado originalmente nas páginas da revista do IHP em 1834 foi reproduzido, no mesmo ano, no *Correio Oficial* que, posicionando-se contra as tendências políticas favoráveis ao Regresso, era editado no Rio de Janeiro⁵. Surgindo algumas vezes assinado, e outras sem menção de autoria, os textos, reproduzidos também no ano seguinte, apresentam poucas alterações em relação ao original que em geral, tinham a intenção de ampliar o potencial nacionalista moderado que caracteriza o original.

Após a circulação deste texto no meio intelectual fluminense e a nomeação de Porto-Alegre para a Cadeira de Pintura Histórica da AIBA, o chamamento do mestre francês aos esforços do discípulo brasileiro se torna ainda mais relevante pois, acontecendo no ano de 1837, situa-se entre dois momentos importantes para a história da crítica de arte no Brasil.

Conhecidas as menções elogiosas do mestre francês ao auxílio prestado por Porto-Alegre na localização e obtenção de documentos relevantes para a elaboração do álbum *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* que foi editado

5 O texto na íntegra foi publicado no *Correio Oficial* em 29/12/1834 sob o título Literatura e Artes no Brasil.

entre 1834 e 1839, no contexto deste comunicado, a mencionada correspondência prenuncia a existência de paralelismos entre as investigações sobre o passado brasileiro realizadas no IHP e no IHGB. Porém, extravasando esta coincidência e sucedendo a publicação do já mencionado *Resumo* (1834) e da revista *Nitheroy* (1836) - onde estranhamente Porto-Alegre não trata das belas-artes, a não ser uma breve nota elogiosa sobre a nomeação de Taunay para o cargo de diretor da AIBA e um comentário sobre uma pequena tela de sua autoria - a carta mencionada ganha ainda mais importância, por anteceder em poucos anos a *Memória sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura*, publicada em 1841, nas páginas da *Revista do IHGB*.

No fim dos anos de 1830, acatando a sugestão de Debret, Porto-Alegre passa a se dedicar a inventariar os arquivos das igrejas fluminenses em busca de documentos que pudessem ilustrar a sua síntese definitiva do desenvolvimento artístico no Brasil. Bem mais robusto que o texto de 1834, o novo artigo propõe um resgate dos artistas fluminenses que, destacando-se durante o período colonial, permitiam, graças às particularidades de suas biografias, a composição de uma linha cronológica que embasasse o “desenvolvimento progressivo” destas atividades no país. Nas *Memórias*, depois de ressaltar a importância da arte como representação do grau de desenvolvimento das sociedades e a importância da arqueologia na identificação dos marcos definidores da evolução ou involução deste processo, o autor se manifesta genericamente em relação ao estágio do desenvolvimento das artes nacionais em relação as matrizes europeias:

Aquilo que a Europa e o Oriente nos mostram num vasto panorama, a América e o nosso Brasil também o manifestam em seus curtos períodos. (...) A Colônia, o Reino e o Império foram três divisões salientes de nossas fases progressivas, é do seio da primeira, Senhores, que venho arrancar do esquecimento alguns nomes ilustres nas artes, nomes de artistas, que honram a terra em que nasceram, e que fundaram a primitiva Escola Fluminense, que de certo modo merece uma menção honrosa em nossos anais, não somente por serem os primeiros nessa terra, como também pela valentia de suas obras. (PORTO-ALEGRE, 1841).

Iniciando seus apontamentos à partir das pinturas sacras realizadas por Ricardo do Pilar (c.1635-1700) na Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, Porto-Alegre busca uma nova gênese para as artes no Brasil, articulando-a conscientemente ao desenvolvimento da arte europeia. Possuindo origem alemã, o pintor apontado como precursor da “escola nacional” havia emigrado para o Brasil onde, responsabilizando-se pela execução das pinturas que ornamentam o templo beneditino, acabou sendo nomeado Frei Converso da Ordem religiosa em reconhecimento ao mérito de seu trabalho.

Exagerando na superioridade dos trabalhos realizados pelo Frei e comparando-os às pinturas de Giotto e Cimabue, Porto-Alegre aponta o *Senhor dos Martírios* que ornamenta o altar da Sacristia do convento do Mosteiro como principal obra realizada pelo religioso. Como “chefe da Escola”, Porto-Alegre aponta o pintor José de Oliveira Rosa (c.1690-1769) que, segundo os seus relatos havia se responsabilizado pelas pinturas que decoraram a casa de armas da Fortaleza de Conceição, o teto da Capela mor da Igreja dos

Carmelitas, transformada em Capela Imperial, e o teto da sala de audiências do Paço. Ainda segundo o autor, na década de 1840, todos estes trabalhos já haviam sido caiados ou substituídos por estampas decorativas executadas por outros artistas. Atualmente existem trabalhos de sua autoria na Igreja de Santa Teresa e no Mosteiro de São Bento.

Referindo-se às obras destruídas de Oliveira Rosa e atestando a maestria deste artista, Porto-Alegre rememora:

Quando na minha mocidade volvia na imaginação esses sonhos elísios, germinado pelo entusiasmo das artes, e interrogava meu mestre sobre a sobras dos nossos patrícios; o benemérito ancião me conduziu a Igreja dos Terceiros de São Francisco, para que admirasse com ele aquela obra, que ele julgava ser de um italiano (PORTO-ALEGRE, 1841).

Como terceiro expoente da Escola Fluminense, Porto-Alegre aponta o nome de João Francisco Muzzi (17?-1702), pintor de origem italiana que, depois de emigrar para o Brasil, teria tido aulas de pintura com Oliveira Rosa com quem aprendeu a arte da cenografia segundo as tradições compositivas derivadas do perspectivismo barroco do italiano Andrea Pozzo (1642-1709) que, segundo Porto-Alegre, haviam instruído os trabalhos cenográficos realizados por Oliveira Rosa para o Teatro de Manuel Luiz.

O quarto nome a integrar a Escola é o do pintor João de Sousa (?-?), autor de vários quadros que ornamentaram o claustro do Convento dos Carmelitas. Tido como um artista “pertencente à classe dos coloristas” é lembrado como mestre de outros artistas fluminenses como o mulato Manuel da Cunha (1737-1809), ex-escravo de Januário da Cunha Barbosa, Secretário Perpétuo do IHGB que, notando o talento do serviçal, havia custeado sua formação artística em Portugal. Segundo Porto-Alegre, são de sua autoria as pinturas de teto da Capela do Senhor dos Passos, na Capela Imperial, o *Santo André Avelino* que ornamentava a Igreja do Castelo e um retrato do Conde de Bobadella.

Sexto integrante do grupo, o pintor Leandro Joaquim (c. 1738-c.1798) é visto como detentor de “uma pincelada suave” adestrada pelos ensinamentos de Manuel da Cunha com quem teria trabalhado em diversas telas de temática religiosa. Produziu trabalhos para a Igreja do Castelo e para a antiga Igreja de Nossa Senhora do Parto.

Dando continuidade à cronologia das artes no país, o autor menciona novamente o nome de José Leandro de Carvalho, que já havia sido lembrado no *Resumo* de 1834. No contexto do ensaio redigido para o IHGB, o autor afirma que este artista “foi no tempo do reinado o melhor pintor histórico e o mais fiel retratista da época”.

Encerrando o elenco de nomes que compõem a Escola Fluminense de Pintura, Porto-Alegre cita o pintor Manuel Dias de Oliveira (1764-1837), que também era conhecido pela alcunha de “Romano” por ter estudado na capital italiana. Retornado ao Rio de Janeiro no ano de 1798, assume a recém inaugurada Aula Régia de Desenho permanecendo neste cargo até 1822, data em que o curso foi encerrado por D. Pedro I através da assinatura de um decreto.

Mesmo reconhecendo os esforços empreendidos por estes artistas pioneiros, Araújo Porto Alegre sugere certo pessimismo ao se referir a falta de apreço do poder público pela manutenção dos objetos artísticos que assinalavam o desenvolvimento civilizatório do país. A respeito desta especificidade do caráter brasileiro, o autor sentencia:

O nosso passado se acha representado por duas ideias mescladas, uma sublime e outra ordinária: a religião e o tráfico: ele tinha os olhos no céu e as mãos na terra; o heroísmo da religião era intercortado pelo cálculo do comércio. Do primeiro temos seus representantes nessas torres altivas que se elevam nos ares; do segundo a corrupção que nos ficou.⁶

Porém, demonstrando sua filiação ao governo recém instaurado, o autor conclui seu raciocínio enaltecendo a figura do novo imperador e, dirigindo-se ao governante, afirma-o:

Na vossa juventude já vos circulais da auréola brilhante das ciências e das artes, escrevei quotidianamente essas páginas de glória; todo o futuro é vosso, e podereis forçar a posteridade e denominar este século como século de Pedro II. (PORTO-ALEGRE, 1841).

Atuando novamente na imprensa como articulista e editor da revista *Minerva Brasiliense* editada nos anos de 1743 e 1844, Porto-Alegre publica novos artigos dedicados às belas-artes. Porém, parecendo deixar em segundo plano a análise historicista do desenvolvimento artístico nacional, o autor se aproxima de seus contemporâneos, responsabilizando-se pela sessão intitulada *Belas-Artes*, onde publica um longo texto intitulado “Fragmentos de notas de viagem de um artista brasileiro”. Na sessão, também volta a reverenciar a arquitetura gótica, além de analisar algumas obras expostas na mostra de trabalhos da Academia Imperial de Belas-Artes, em uma série de três artigos intitulados “Exposição Pública de 1843”.

Neste último conjunto de textos, além das impressões do autor, destacam-se as duras críticas dirigidas à atuação de Felix Emile Taunay (1795-1881) que dirigiu a Academia entre os anos de 1834 e 1851.

No primeiro texto, iniciado com uma alentada análise do histórico de funcionamento da Academia, Porto-Alegre critica os estatutos aprovados por Henrique José de Silva em 1826 que, impondo três anos de ensino de desenho como pré-condição para o ingresso dos estudantes nos cursos destinados ao ensino das belas-artes e a limitação etária para o seu ingresso na Academia, acabavam afastando os jovens talentos da instituição recém fundada.

Depois de criticar duramente a insossa atuação da Academia em seus primeiros anos de funcionamento, Porto-Alegre analisa o aparente amadurecimento da instituição e, referindo-se às melhorias introduzidas por Taunay, volta a mencionar a necessidade de constituição de uma “escola brasileira” e a importância da Academia para a execução deste projeto estético. Como exemplo desta relação, o trecho abaixo assinala o entusiasmo do autor diante desta temática:

Depois que a Academia abriu as portas aos artistas todos, e tem exposto suas obras, a arte tem progredido; a escola nacional tem tomado grande incremento, e esperamos que um dia ela entoará o seu hino de independência, como nas outras nações da Europa, depois de haver adquirido um caráter próprio, e de possuir todos os predicados que constituem uma escola. Para chegarmos a esse desenvolvimento é necessário que todos os elementos da civilização subam a um nível mais alto; que a indústria progrida; que apareçam idealistas, que sejamos em fim uma nação caráter próprio. (PORTO-ALEGRE, 1843)

Bibliografia:

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo : Livraria Martins Editora. 1965. Coleção Biblioteca Histórica Brasileira. Tomos I e II.

LIMA, Valéria. J. M. *Debret, historiador e pintor: uma viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2007.

MAGALHÃES, G. de; PORTO-ALEGRE, M.A. Cartas a Monte Alverne. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

PORTO-ALEGRE, M. A. “Carta de um jovem brasileiro sobre a cidade de Roma”, *Aurora Fluminense*, nº 1068 de 13 de julho de 1835.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas Letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)*. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2004.

Teses:

CARRARO, Elaine Cristina. *O Instituto Histórico de Paris e a regeneração moral da sociedade*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Prof.^a. Dr.^a. Elide Rugai Bastos

PINASSI, Maria Orlanda. *Três Devotos, uma fé e nenhum milagre – um estudo sobre a Revista Nitheroi, 1836*. Tese de doutorado submetida ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Prof.^a Dr.^a. Elide Rugai Bastos.

PORTO-ALEGRE, M. de A. *Memórias sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura*. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo III, 1841. p. 547.

PPORTO-ALEGRE, M. de A. *Fragmentos de Notas de Viagem de um artista brasileiro*. IN: *Revista Minerva Brasiliense*, nº 3. 1/12/1843. pp.77-76

PPORTO-ALEGRE, M. de A. *Exposição Pública de 1843*. IN: *Revista Minerva Brasiliense*, ano 1, nº 4. 15/12/1843. pp.116-121

Descanso do modelo: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX.

Alice Guimarães Bandeira¹

Resumo

Este artigo enfoca a trajetória de repercussão do *Descanso do modelo* (1882), de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), como estudo de caso sobre a fortuna crítica da pintura de gênero brasileira no final do século XIX. Fundamentada na leitura de críticas veiculadas na imprensa brasileira entre 1879 e 1884 e nos álbuns fotográficos de obras adquiridas pelo Estado francês nos *Salons* de Paris de 1879 a 1882, a pesquisa evoca o contexto de concepção da pintura, a formação acadêmica de Almeida Júnior no Rio de Janeiro e em Paris e as ocasiões em que o *Descanso* foi exposto, na tentativa de entender de que forma determinadas referências visuais se articularam para compor o repertório que culminou no quadro e em que sentido a escolha da pintura de gênero incidiu sobre sua relação com o público.

Palavras-chave

Arte Brasileira do século XIX. Pintura de gênero. José Ferraz de Almeida Júnior. *Descanso do modelo*.

Em meados de novembro de 1876, devidamente financiado pelo bolsinho do Imperador, José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) deixa o Rio de Janeiro, para aperfeiçoar seus estudos na Europa. Em Paris, segundo depoimento de Rodolpho Amoedo (1857-1941), “mal preparado, como todos na Academia, [Almeida Júnior] teve de cursar numa escola de desenho para poder concorrer à entrada na École des Beaux-Arts”².

Não obstante as notas distintas alcançadas no curso da Imperial Academia, do Rio, [Almeida Júnior] julgou conveniente cursar uma aula noturna de desenho, em Paris, a fim de melhor preparar-se para o curso na capital francesa (O CENTENÁRIO de Almeida Junior, 1950, p. 3).

A escola a que Amoedo se refere em seu depoimento não parece ter sido a *Académie Julian*, que Almeida Júnior teria, supostamente, indicado ao colega baiano em Paris (“RODOLFO Amoedo, um mestre de nossa pintura”. 1950, s.p.), mas a *École municipale de dessin et de sculpture*, dirigida pelo escultor Justin Lequien (1826-1882), filho do também escultor Justin-Marie Lequien (1796-1881)³, e a quem Almeida Júnior aparecia vinculado, como aluno⁴, nos catálogos dos *Salons* de que participou na França. Inscrito oficialmente na École des Beaux-Arts em 1878, passa, no mesmo ano, a frequentar o ateliê de Alexandre Cabanel (1823-1889).

1 Alice Guimarães Bandeira é licenciada em Educação Artística, mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora do projeto *Construindo identidades*, no departamento de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

2 Informações manuscritas em um caderno por Pedro Correia de Araújo (1874-1955) a partir de depoimentos de Rodolpho Amoedo sobre Almeida Júnior. Arquivo Central IPHAN-RJ.

3 BÉNÉZIT, 1976. v. 6, p. 601.

4 Em todos os catálogos dos *Salons* de que participou em Paris, Almeida Júnior aparece vinculado, como aluno, a Alexandre Cabanel e Lequien fils [sic].

5 Em carta enviada a Maria Cecília França Lourenço, datada de março de 1977, a data de inscrição é 12 de fevereiro de 1879 (LOURENÇO, 1980).

O nome de José Ferraz d'Almeida Júnior encontra-se entre as inscrições no registro de matrículas da École des Beaux-Arts de Paris sob o número 4415, e a data de seu ingresso na Escola é de 19 de março de 1878⁵. Seu nome encontra-se ainda na lista de alunos inscritos no atelier de Cabanel, uma primeira vez em 1878 (sob o número 409) e uma segunda vez em 1879 (sob o número 436).

Nos documentos do arquivo da École des Beaux-Arts de Paris, Almeida Júnior é mencionado duas vezes nos resultados dos concursos anuais. Ele se encontra entre os laureados do concurso de desenho de ornatos realizado em 23 de maio de 1878; e em 25 de maio do mesmo ano recebeu uma “*mention provisoire*” no concurso de anatomia (CAVALCANTI, 2001, p. 85).

Em seis anos de pensionato, participou do *Salon* oficial de Paris quatro vezes consecutivas: debutou em 1879, com *Retrato de José Magalhães*, arquiteto que o teria apresentado a Rodolpho Amoedo; em 1880, expôs o *Derrubador brasileiro* (1879), prelúdio de sua produção regionalista, mencionado no jornal *Le Figaro*, e o *Remorso de Judas* (1880), ambos adquiridos pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) em 1882; em 1881, expôs a *Fuga para o Egito* (1881); em 1882, o *Descanso do modelo* (1882).

A menção a Almeida Júnior no suplemento dominical do *Figaro* veiculado no dia seguinte ao da abertura do *Salon* de 1880, diz apenas que o *Défricheur brésilien* [*Derrubador brasileiro*] é “um grande quadro pelo qual não falta interesse” (WOLFF, 1880, p. 71). A matéria, que não alude ao *Remorso de Judas*, situa o *Derrubador* entre os quadros expostos na sala de número três, em que o artista estrangeiro era “incorporado” aos isentos. Foi a única sala do *Palais des Champs-Élysées* em que obras de artistas estrangeiros foram expostas junto às dos isentos, artistas dispensados do exame do júri de admissão, que não se ocupava de seus trabalhos a não ser para lhes classificar e designar de maneira geral os lugares que eles deveriam ocupar segundo a demanda feita pela administração⁶.

Graças ao suplemento do *Figaro*, temos uma vaga ideia das obras expostas em cada sala do Palácio. Entre aquelas expostas numa das salas reservadas exclusivamente aos isentos, por exemplo, uma, em particular, nos interessa: *Un coin d'atelier*, de Édouard Dantan (1848-1897), medalha de segunda classe do *Salon*, adquirida pelo governo francês.

Um dos quadros mais completos do Salão. O *Ateliê de escultura* é uma maravilha de pintura, de precisão, de refinamento e de tom, tudo simplesmente. Aquela arte ali é tão precisa, tão perfeita, quanto as telas mais aclamadas do Sr. Alma Tadema. Mas o jovem pintor francês tem sobre o mestre anglo-holandês a vantagem de ser um moderno. [...] A arte do Sr. Dantan é essencialmente contemporânea; ela é sã, robusta e delicada ao mesmo tempo; é uma pequena obra-prima (WOLFF, 1880, p. 70).

Em outra sala, Maurice Bompard (1857-1935), não isento, exibia *Le repos du modele*, que lhe rendeu uma medalha de terceira classe e, também, a aquisição da pintura pelo governo. Em 1881, os interiores de ateliê reapa-

6 Les artistes hors concours sont ceux qui appartiennent à l'Institut, ou qui ont été décorés pour leurs ouvrages, ou qui ont obtenus toutes les récompenses ordinaires: mentions et médailles, et qui ne peuvent plus prétendre qu'à la médaille d'honneur; les exempts, ceux qui ont mérité soit une mention honorable, soit une troisième ou une deuxième médaille. Ces deux catégories ne passent pas à l'examen du jury qui ne s'occupe de leurs travaux que pour les classer et pour désigner d'une manière générale les places qu'ils doivent occuper suivant la demande que l'administration lui en a faite cette année. Les admis sont les artistes qui n'ont encore reçu aucune récompense et dont les oeuvres soumises au jury ont été acceptées (CLEMENT, 1880, p. 1).

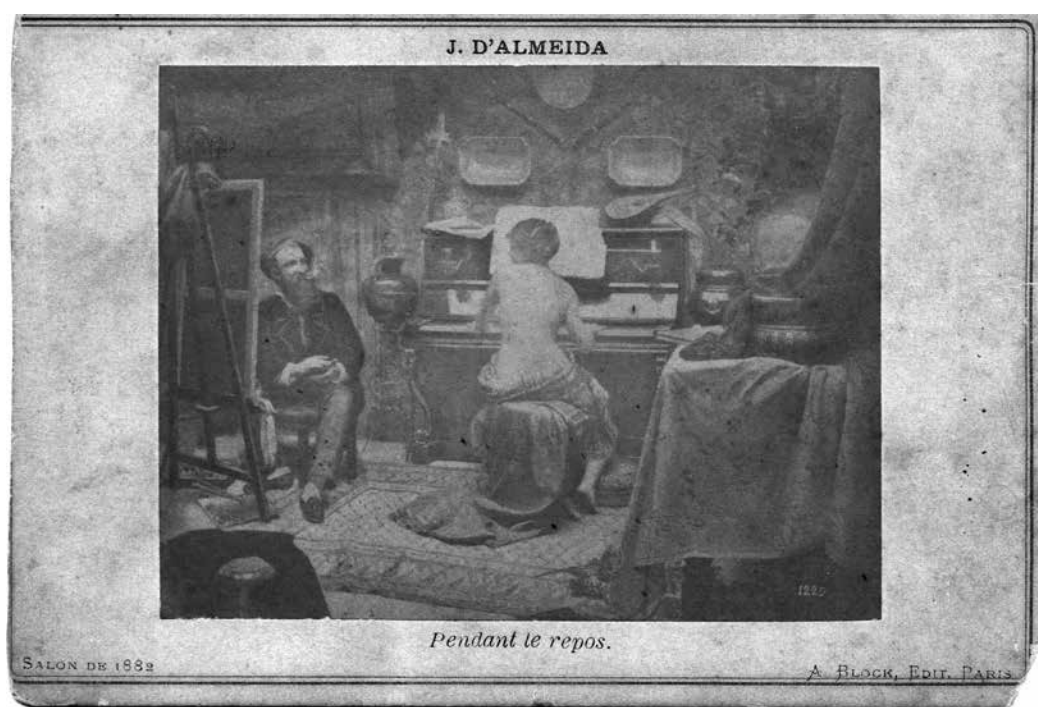
recem: Dantan expõe *Le déjeuner du modèle* e Bompard, *Un début à l'atelier*, devidamente registrado entre as pinturas dispostas nos álbuns fotográficos de obras adquiridas pelo Estado durante os *Salons* (DUMAS, 1881).

A partir dos exemplos de Dantan e Bompard nos *Salons* de 1880 e 1881, podemos supor de que forma o repertório visual de Almeida Júnior foi enriquecendo com vocábulos temáticos e formais ao longo de seis anos de pensionato, articulando a frequência nos *Salons* à atmosfera profícua de referências que permeava a convivência nos ateliês e o contato com a produção de outros artistas. A produção pictórica brasileira do final do século XIX é, em peso, marcada por essa trama de referências e possibilidades condizentes com a condição do artista brasileiro fora do país, seja ele pensionista da AIBA ou bolsista do Império, sem que isso agregue um juízo negativo de valor à sua obra diante da imensa variedade de trabalhos expostos no *Salon* parisiense.

Entre maio e junho de 1882, por exemplo, o *Descanso do modelo* foi exposto entre 2.722 telas amontoadas pelas salas do *Palais de Champs-Élysées*. Já em meados de outubro, com a chegada do pintor ao Rio de Janeiro, foi logo franqueada ao público (GAZETA DA TARDE, 1882, p. 1) uma modesta exposição em uma das salas da Academia, que o ituano dividiu com três telas de Rodolpho Amoedo, enviadas da Europa: *Marabá*, exposta no *Salon* daquele ano, “estudo de tronco de mulher, e uma meia figura” (GONZAGA DUQUE, 1995, p. 185), que seria a *Amuada* (GONZAGA DUQUE, 1882, p. 2). Embora realizada “sem aparato, sem música, sem embandeiramentos, nem ato solene do mundo oficial”, a pequena exposição na “acanhada sala da Academia, onde por causa das obras de reedificação teve de acantonar-se o artista” (FERREIRA, 2012, p. 129), atraiu 1.117 visitantes (FERREIRA, 1882, p. 1).

Fig. 1

A. Block. Edit. *Pendant le repos* (*Descanso do modelo*), 1882. Biblioteca Walter Wey, Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Descanso do modelo, que, entre os demais quadros expostos, reuniu a maior quantidade de menções em críticas veiculadas nos jornais, revelou, para Gonzaga Duque (1863-1911) “além de progresso, uma transformação”, por evitar os assuntos acadêmicos e ser “um trabalho de *gênero* hoje tanto em voga entre os artistas franceses” (GONZAGA DUQUE, 1882, p. 2). À parte as telas de dimensões mais imponentes ou de temas caros ao juízo da congregação acadêmica, como o *Derrubador Brasileiro*, o *Remorso de Judas* ou a *Fuga para o Egito*, as pinturas que mais despertaram o interesse do público na exposição, foram, definitivamente, seus “quadrozinhos de gênero”.

Na extrema da parede esquerda esconde-se, como que a medo, a reprodução de um cantinho do *atelier* do nosso artista, em Paris.

Sentado em uma *voltaire* junto da mesa com a estante carregada de livros, de costas para o espectador, toda a sua atenção fixa-se em uma mademoiselle, que está diante de si e do olhar vigilante e carinhoso da velha mãe dela, que descansa em uma poltrona, tendo encostado ao regaço o seu chapeuzinho de sol.

A figura natural da moça é inexcelável, tanto em desenho como em colorido; a sua presença no *atelier* desperta no espírito do contemplador uma ideia poética, a de um segredo que o artista revelou, talvez na hora da partida, copiando *d’après nature* uma imagem adorada que anda envolta com os sonhos de um futuro que tanto anima e ameaça-lhe a existência. [...]

Dentre os objetos que provam o *ateliersinho*, notam-se principalmente: um quadro pendendo na parede, reprodução em miniatura de um estudo acadêmico do próprio artista, cujo original vê-se um pouco mais abaixo, e o qual prova os seus sérios conhecimentos anatómicos pela verdade da musculação já gasta do velho modelo vivo (FERREIRA, 1882, p. 1).



Fig. 2
José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). *O modelo* (*Cantinho do atelier*), [1882].
Coleção particular, São Paulo/SP.

“Quadrozinhos de gênero”, como *Cantinho do atelier* [1882] e *Ateliê em Paris* (1880), talvez sejam tão interessantes para o público porque contam uma história não necessariamente vinculada a um evento histórico, a uma fonte literária ou a um texto bíblico. Conferem ao público a liberdade de se tornar um coautor da obra, no sentido confiar ao espectador a autonomia para contar a história que se desenrola no universo paralelo da tela.

“Quadrozinhos de gênero” dialogam com o espectador como se propusessem uma espécie de jogo, no qual, numa pintura, é o vencedor quem conseguir identificar mais quadros dentro do quadro e, em outra, é o vencedor quem contar a melhor história sobre as figuras ali representadas.

Em agosto de 1884, dois anos após o retorno de Almeida Júnior ao Rio de Janeiro, é aberta solenemente a “mais abundante, mais variada, e talvez mesmo a mais importante” Exposição Geral já realizada pela AIBA⁷, a XXVI Exposição Geral de Belas Artes, que contou com a concorrência de 75 artistas, que expuseram 399 trabalhos, entre os quais *Um canto do meu atelier*, de Abigail de Andrade (1864-1891), *Atelier de gravura*, de Belmiro de Almeida (1858-1935), *Amadores num atelier (Frequentadores de atelier)*, de Pedro Peres (1850-1923) e uma cópia do *Descanso* [1884] pintada por Oscar Pereira da Silva (1867-1939), que teria pertencido a Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1912)⁸, além do próprio *Descanso*, de Almeida Júnior, adquirido pela AIBA na ocasião da exposição de 1882.

O sucesso do *Descanso do modelo* tanto se repete em 1884, que Félix Ferreira, em sua crítica à Exposição Geral, se limita a notar, sobre o *Descanso*, que, “mesmo entre o grande número de produções expostas no Salão de 1884, a formosa tela do pintor ituano destaca-se, brilha e atrai a atenção geral dos visitantes” (FERREIRA, 2012, p. 222).

Anos mais tarde, em *Depois do baile* (1886), outra pintura de gênero, embora diversa das de interior de ateliê, Almeida Júnior nos apresenta Rachel⁹, que, segundo nos confidencia o título, acaba de voltar de um baile: trajada em sua delicada roupa de baixo, suspira distraidamente debruçada sobre uma penteadeira bagunçada com esmero pelo pintor. A caixa de joias, aberta, e, junto a ela, um pequeno estojo com pó de arroz, um espelhinho redondo, o abajur, sua ventarola e uma máscara... Talvez o baile tenha sido à fantasia. E o buquê em cima da penteadeira, teria sido presente de alguém? Preso ao espelho parece pender um bilhete ou um pequeno cartão, que talvez tenha acompanhado as flores.

7 Embora a concorrência do público, de 20.154 visitantes em cem dias de exposição, de agosto a novembro, não tenha correspondido às expectativas da congregação acadêmica, como registrado em ata de 17 de dezembro de 1884, no arquivo do Museu D. João VI. (Encadernados, Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1882/1890, notação 6153. Ata da Sessão em 17 de Dezembro de 1884. p. 11-18 do livro de atas).

8 LEVY, 1990. p. 274.

9 A identificação da personagem é assinalada por Ezequiel Freire (1850-1891) no *Correio Paulistano*, em fevereiro de 1886.

Fig. 3 José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899).
Au retour du bal (Depois do baile), 1886.
Coleção particular, Rio de Janeiro/RJ.



“A moça disputa atenção com o conjunto dos objetos e o observador não sabe se admira mais os acessórios ou ela” (MALTA, 2009, p. 172), mas nem isso desvia nossa atenção dos suspiros, do olhar vago e distante da moça, envolvida na lembrança de uma promessa feliz, que inevitavelmente nos envolve também. Eis o texto de Ezequiel Freire, que não nos deixa mentir:

Conheço há alguns meses Mlle. Rachel.

Tenho tantas vezes deliciado meus olhos na contemplação do seu vultosinho elegante e faceiro, que foi [com] um pesar profundo que recebi a notícia de nossa próxima separação.

A ingrata abandona-me, a mim e a tantos outros admiradores da sua beleza, para acompanhar ao Rio Claro o Sr. Dr. José de Negreiros, um distinto amador de formosuras raras.

Mlle. Rachel deixa-nos na viuvez de suas graças, para ir d'hoje em diante fazer as delícias do domicílio daquele cavalheiro.

Também ela vai por 800\$000, e eu não tive essa quantia para fazê-la ficar.

Les femmes! Les femmes!

Eis o inconveniente de um pobre deixar-se enamorar das formosas mulheres de Almeida Júnior, o simpático pintor ituano, autor de Mlle. Rachel, a deliciosa figura de sua última tela - *Au retour du bal* (FREIRE, 1886, p. 2).

A tomada mais íntima do quarto de Rachel, como o enquadramento do ateliê no *Descanso* e dos planos de fundo de outras pinturas de gênero brasileiras do final do século XIX, como *Arrufos* (1886), de Belmiro de Almeida (1858-1935), *Cena de família de Augusto Adolfo Pinto* (1891), de Almeida Júnior, *Menina ao piano* (1892), de Aurélio de Figueiredo (1856-1916), *Más notícias* (1895), de Amoedo, rompeu com a habitual distância entre obra e espectador, aproximando artista e público, no que concerne à fruição (abordagem que, até a derrocada do Segundo Reinado, não era predominante na mediação entre pintura e espectador no Brasil).

A identificação do público burguês com os temas e ambientes domésticos retratados nas cenas de gênero ou mesmo a curiosidade a respeito do espaço de trabalho do artista, como nos interiores de ateliê, apontam o interesse do espectador em se sentir cativado e envolvido pelo quadro, de ter sua criatividade estimulada. É como se houvesse, por parte do público, no final do século, um anseio por se tornar peça integrante de um sistema consumidor de arte que, justamente nessa passagem do Segundo Reinado à Primeira República, consolidava seu valor na sociedade republicana e procurava se afirmar.

Até meados do século, segundo uma hierarquia de valores imperativa no sistema de ensino da arte tanto na França quanto no Brasil, a pintura de gênero, como a de paisagem, ainda era preterida em favor da eloquência moral da pintura histórica, o que parece começar a mudar à medida que a virada do século se aproxima. Em Paris, como dissemos, Almeida Júnior participou quatro vezes do *Salon* (FERREIRA, 1882, p. 1): em 1879, com um retrato [*de José Magalhães*], opção relativamente segura para estrear numa exposição oficial; em 1880, com o *Derrubador brasileiro*, notado pela crítica parisiense, e o *Remorso de Judas*, “assunto acadêmico”, nas palavras de Gonzaga Duque; em 1881, com a *Fuga para o Egito*, pintura histórica de temática religiosa, mais uma vez um “assunto acadêmico” (GONZAGA DUQUE, 1882, p. 2). Eis que, de 1881 para 1882, o artista revela “além de progresso, uma transformação” (FERREIRA, 1882, p. 2). *Descanso do modelo* marca sua última participação no *Salon* e é o tipo de cena de costumes que convencionamos chamar, no Brasil, “realismo burguês”.

[Falamos do] Realismo Burguês, que se opunha ao Realismo Popular, de Courbet, e se mantinha à margem da renovação pictórica, refletindo as predileções artísticas da burguesia [...].

Comparado às tendências que o antecederam, o Realismo Burguês é um retrocesso; [...]. E, embora alguns dos artistas a ele filiados fossem pintores de talento, o fato é que o Realismo Burguês, como um todo, revelou-se formalmente vazio, com seu apelo barato ao sentimental e ao erótico, não raro caindo na mera anedota (LEITE, 1979 *apud* DAZZI, 2006, p. 48).

Pinturas de gênero como o *Descanso*, ao contrário do discurso endossado por Teixeira Leite, não parecem, em absoluto, ter sido depreciadas ou vistas como um “retrocesso” pelos contemporâneos de Almeida Júnior. Pelo contrário: Édouard Dantan não só foi chamado de moderno pelo crítico do *Figaro* em 1882, por *Un coin d'atelier*, como recebeu uma medalha do *Salon* pelo quadro, que foi adquirido pelo Estado e que, como o *Descanso do modelo*, tem mais de uma versão; no Brasil, Belmiro de Almeida é chamado de inovador por Gonzaga Duque, em crítica a *Arrufos*, prova de que o pintor mineiro “compreende o *desideratum* das sociedades modernas”.

Descanso do modelo, traz, no lugar de uma vênus ou de uma madona, uma moça comum; não no Olimpo ou na Terra Santa, mas num ateliê. Embora não fosse pensionista da Academia, livre, portanto, da obrigatoriedade de uma série de envios predefinidos ou de um regime de estudos bastante específico, como bolsista do Imperador, Almeida Júnior era, em teoria, “obrigado, trimestralmente, a apresentar certificados dos seus professores, sobre frequência, aproveitamento e conduta” e comprometido, quando terminasse os estudos, a “entre nós disseminar a soma de conhecimentos adquiridos graças à generosidade pessoal do Imperador” (AULER, 1956, p. 10).

Procurou então, por um lado, satisfazer as expectativas da Academia e da École, no que dizia respeito ao desenho, à cor, modelagem da forma, às expressões das figuras e à clareza das composições¹⁰, e, por outro lado, se afastou da filiação ao repertório clássico em favor de um interesse por temas mais contemporâneos, mais próximos dele próprio e do espectador.

10 BLAKE, 1998, p. 62.

A proximidade do universo do público com a representação de narrativas e a alusão a atitudes ou gestos de personagens que lhe sejam familiares, operam, na prática, como um apelo do artista para suscitar no público a sensação de interação psicológica. A qualidade que nos interessa na pintura de gênero é a forma como ela evoca no espectador a sensação de **pertencimento** à cena. Para travar relações de fruição entre sua obra e o público, o pintor deve estar atento à sensibilidade e às aptidões de interpretação, percepção e entendimento do espectador.

O encantamento do público pela pintura de gênero consiste em proporcionar ao espectador a oportunidade de exercitar, e ostentar, suas capacidades sensíveis e mentais para apreciação de uma obra de arte, o que corrobora a hipótese de Ana Cavalcanti a respeito da relação entre público e arte brasileira nas Exposições Gerais de Belas Artes, de que **o público apreciava ter sua imaginação estimulada pelo artista** (CAVALCANTI, 2003). A pintura de gênero oitocentista brasileira é, a esse respeito, um banquete para os olhos e para o exercício da imaginação do espectador.

Referências

- “ATELIER de pintura”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 abr. 1883.
- AULER, Guilherme. *D. Pedro II e a Academia Imperial das Belas-Artes*. [s.l.]: [s.n.], 1956. Conferência realizada na Escola Nacional de Belas-Artes pelo ilustre historiador e jornalista Dr. Guilherme Auler, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. (Universidade do Brasil). 16 ago. 1956.
- BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Paris: Librairie Gründ, 1976. v. 6.
- BERNARDELLI, Rodolpho. “Relatório do Diretor da Escola Nacional de Belas Artes”. In: CAVALCANTI, João Barbalho Uchôa. *Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti, Ministro de Estado dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telegraphos, em maio de 1891*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891. Disponível em: *DezenoveVinte: Arte brasileira do século XIX e início do XX*.
- BLAKE, Nigel. FRASCINA, Francis. “As práticas modernas da arte e da modernidade”. In: FRASCINA et al. *Modernidade e modernismo: pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- CAVALCANTI, Ana. “Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura”. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. p. 85.
- _____. “A relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX”. Texto apresentado no XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro, 2003. p. 4-5.
- “CENTENÁRIO de Almeida Júnior”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 maio 1950, nº 17527, 1ª secção, p. 3.
- CLEMENT, Charles. “Exposition de 1880 (Premier article)”. *Journal des débats politiques et littéraires*, Feuilleton du Journal des débats, Paris, 29 abr. 1880, p. 1-2.
- DUMAS, F.-G. *Catalogue illustré du Salon*. Paris: L. Baschet, 1881. Troisième année. 1881. Catalogue illustré du Salon contenant deux cents reproductions d'après les dessins originaux des artistes. Édition autorisée par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et par la Société des Artistes Français.
- FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2012. 2 ed.
- _____. “Os quadros do sr. Almeida Junior”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 nov. 1882, ano XXIX, nº 7821, p. 1, 3ª col.
- _____. “Pintor brasileiro”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 out. 1882, ano XXIX, nº 7816, p. 2.
- FREIRE, Ezequiel. “Au retour du bal (Ao Dr. Falcão Filho)”. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXII, nº 8853, 27 fev. 1886. p. 2.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 25 out. 1882, ano III, nº 245. p. 1, 6ª col.
- GOMES, Tapajós. “Rodolpho Amoêdo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1939, nº 13715, suplemento, p. 4. Mestres do nosso museu.
- GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 185.
- _____. “Quadros e telas - Almeida Junior e R. Amoedo I”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1882, ano II, 2ª época, nº 355, p. 2.
- _____. “Quadros e telas - Almeida Junior e R. Amoedo II”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1882, ano II, 2ª época, nº 367, p. 2.
- LEITE et al, José Roberto Teixeira. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 2 v. p. 561 *apud* DAZZI, Camila Carneiro. *Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890)*. 300 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. p. 48.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional*

de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

LOURENÇO, Maria Cecília França (Org.). *Almeida Júnior*: um criador de imaginários. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. 1980. 2 v. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

MALTA, Marize. “Decoração quadro a quadro: olhar pela pintura”. In: _____. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Niterói, 2009. p. 172.

MINISTÈRE DE L’INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 12 mai 1879*. Paris: Imprimerie Nationale, 1879. Salon de 1879. 96^a exposition officielle depuis l’année 1673. p. 3.

_____. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1 mai 1880*. Paris: Imprimerie Nationale, 1880. Salon de 1880. 97^a exposition officielle depuis l’année 1673. p. 5.

“O CENTENÁRIO de Almeida Junior”. *Correio da Manhã*, São Paulo, 7 maio 1950, ano XLIX, nº 17.527, p. 3.

“RODOLFO Amoedo, um mestre de nossa pintura”. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 1950, s.p.

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1 mai 1882*. Paris: Charles de Mourgues Frères, 1882. Société des Artistes Français pour l’Exposition des Beaux-Arts de 1882. Salon de 1882. 99^a exposition depuis l’année 1673.

WOLFF, Albert. “Le Salon de 1880”. *Le Figaro*, Supplément littéraire du dimanche, Paris, 2 maio 1880, 6^o ano, nº 18. p. 69-71.

Sobre a linguagem pictórica de Caipira picando fumo e Amolação Interrompida¹

Fernanda Pitta*

Resumo

Palavras-chave

Almeida Júnior, pintura de costumes, naturalismo, técnicas de pintura.

A produção da década de 1890 de Almeida Júnior não interessa ao historiador da arte apenas do ponto de vista de sua temática caipira, embora este aspecto tenha sido constante foco de debate acerca de sua produção. Para compreender o lugar que as obras caipiras do artista ocupam em sua trajetória, é preciso também notar que, em alguns trabalhos dessa temática, a técnica, a fatura, a paleta – em suma, os aspectos estilísticos das obras – diferem em grande parte tanto da produção anterior do artista, quanto daquela realizada naquele mesmo período².

Duas telas em particular, consideradas centrais à sua produção por sua fortuna crítica, *Caipira Picando Fumo* e *Amolação Interrompida*, pintadas entre 1893 e 1894, destacam-se nesse conjunto do ponto de vista da evolução estilística do artista. É sobre elas que este texto irá se deter, buscando analisá-las à luz dessa última questão.

Caipira Picando fumo e *Amolação Interrompida*, em suas versões em “ponto grande”³, foram adquiridas pelo Estado de São Paulo em 1894 e inicialmente alocadas no Museu Paulista⁴, então o único espaço público que comportaria a exibição de obras de arte em São Paulo. Elas se distinguem do tratamento formal presente tanto nas obras anteriores do artista, executadas em Paris, como o *Derrubador Brasileiro* (1879), ou mesmo *Caipiras Negaceando* (1888)⁵, mas também de trabalhos mais ou menos contemporâneos como *Leitura* (1893), *Cascata do Votorantim* (1893), *Apertando o Lombinho* (1895) e *Cozinha Caipira* (1895), além das próprias obras em pequeno formato, de mesmo título, de cuja composição partem⁶.

Nas grandes versões de *Amolação Interrompida* e *Caipira picando fumo* há uma série de escolhas técnicas que chamam atenção. Inicialmente, é de

* Doutora em Artes Visuais, ECA-USP, Bolsista FAPESP

1 Este texto, apresentado na forma de comunicação no VIII Seminário Arte, Cultura e Fotografia, é uma versão modificada do item 2 da segunda parte de minha tese de Doutorado, defendida na ECA-USP em 2013, financiada pela FAPESP, cf. PITTA, 2013, pp. 315-333. Agradeço o pintor Paulo Pasta pela generosa conversa acerca da pintura de Almeida Júnior que me permitiu compreender muitos dos aspectos estilísticos aqui analisados. Sou igualmente grata a Thiago Gil pela leitura atenta e pelos comentários feitos a esta versão do texto.

2 Salvo engano, Alfredo Galvão foi o primeiro a notar a diferença entre essas obras e as obras anteriores de Almeida Júnior, num texto que é referência para esse trabalho: “Almeida Júnior, sua técnica e sua obra”, publicado na revista do IPHAN em 1956. O autor propõe, a partir dessa diferenciação, uma periodização da produção do artista em duas fases, uma pintura inicial, mais próxima de Courbet, de fatura “franca”, e uma madura, de fatura mais rica e complexa, “requintada”, característica do pintor a partir de *Caipiras Negaceando* (cf. GALVÃO, 1956). Embora eu acate a distinção que faz o autor, procuro destacar que em especial alguns aspectos que diferenciam os caipiras de 1894 também dos trabalhos contemporâneos e posteriores do artista, conforme assinalo ao longo do texto.

3 A expressão ponto grande é designada para descrever o procedimento de ampliação de um quadro em dimensões maiores que as de seu “original”. No caso das pinturas de Almeida Júnior, alterações substanciais de composição, fatura e colorido distinguem as versões menores das obras das maiores. Nossa hipótese é a de que não se trata de simples ampliação das versões menores (que também não consideramos estudos, mas telas acabadas), isto é, cópias em ponto grande, mas sim da reelaboração das telas visando adaptar as composições a um formato maior, mais adequado para sua exibição pública, como acontecia com obras destinadas à exposição em salões.

4 O museu seria inaugurado no ano seguinte a aquisição dos trabalhos. Ele reuniu um conjunto de pinturas que, em seus primeiros anos – 1895 a 1905 – seria composto dos dois caipiras de Almeida Júnior, além de *Leitura* e *Partida da Monção*, do mesmo pintor, da tela de Pedro Américo, *Independência ou morte!* (1888); de Benedito Calixto, *Inundação da Várzea do Carmo* (1892) e *Fundação de São Vicente* (1900). A eles se somariam as telas de Berthe Worms, *Saudades de Nápoles* e *A Carta do Netinho*; de Pedro Alexandrino, *Cozinha Caipira*, *Ostras* e *Cobre* além de outras naturezas mortas; de Carlos Parlagreco, *Na Roça*; de Oscar Pereira da Silva, *Desembarque de Cabral*; de Antonio Ferrigno, *Preta Quitandeira*; e de Antonio Parreiras, *Manhã de inverno* e *Baía de Cabralia*; um aspecto importante da formação da coleção é a encomenda de retratos históricos para Benedito Calixto (cf. MARINS, 2007; MORAES, 2008 e MIYOSHI, 2011 e PITTA, 2013) a documentação do museu dá notícia também da entrada de quadros de Benedito de Aymberé de Espiridião dos Santos, de Benjamin Parlagreco e Jonas de Barros (cf. MORAES, 2008). Miyoshi lembra que o desejo de transferir essas obras para uma “Galeria Artística” a ser criada no Liceu de Artes e Ofícios já fazia parte dos planos de Cesário Motta Júnior, à frente da Secretaria do Interior, antes mesmo do Museu Paulista ser inaugurado, sendo portanto o destino do museu para as obras de caráter provisório. Tal desejo só se concretizaria em 1905, com a criação da Pinacoteca. Não obstante, o Museu Paulista, entre o ano de sua abertura, 1895 até o final da gestão de Hermann von Ihering, em 1915, seguirá colecionando obras e inclusive encomendando pinturas para sua coleção. Para uma discussão da formação da coleção de pinturas do Museu Paulista, ver MIYOSHI, 2011 e PITTA, 2013. A respeito das telas dos caipiras em questão, é importante lembrar que Almeida Júnior pintou duas versões menores das mesmas cenas, anteriores às versões em ponto grande, adquiridas pelo colecionador Sampaio Viana. Nesta discussão, deter-me-ei nas versões compradas para a coleção paulista em formação alocada no Museu Paulista, por considerar que o pintor as realizou, em dimensões maiores que as primeiras, tendo em mente a inclusão das obras em uma coleção pública. Sendo assim, procurou apresentar sua visão da temática num estilo condizente às demandas desse contexto expositivo, no que diz respeito às dimensões e ao tratamento pictórico das obras.

5 Ambas no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

6 Essas todas na Pinacoteca do Estado de São Paulo, doravante PESP.

7 Em outras telas de grandes dimensões desse período o pintor sempre a prepara com um marrom terroso de base, com exceção de *Partida da Monção*, 1897, em que também aplica a tinta sobre uma base clara, feita de uma fina mistura de carbonato de cálcio ou branco de Espinhal, a que adiciona uma pequena porção de pigmento ocre. Agradeço a Manuel Ley Rodríguez, do laboratório de restauro da Pinacoteca do Estado de S. Paulo, os esclarecimentos a esse respeito.

8 Isto é, não conforme aos preceitos e convenções da pintura de cavalete, a pintura de ateliê, que, em termos de sua tradição desde o século XVI – com grandes exceções –, assentou-se sobre a relativa homogeneidade da superfície em termos de adensamento ou rareamento de tinta. Empréstimo a expressão de Greenberg (2002), mas ela é corrente no vocabulário da história da arte, tanto em língua inglesa – *easel painting* – quanto francesa – *peinture de chevalet*. Cf. KEMP, 2002.

9 A terminologia técnica é descrita e explicada por Galvão em seu texto de 1956, ver especialmente pp.219-220.

se notar a decisão deliberada por não preparar a tela com uma base escura⁷, prática comum usada em outros casos pelo artista. Há ainda o recurso a técnicas tradicionais da pintura que são utilizadas e combinadas de modo não convencional⁸ – nas telas, áreas de esfregação (*frottis*) direto sobre o tecido cru convivem com áreas de regraxo (*glacis*) densas, sugerindo um desprezo pelo tratamento uniforme da superfície da tela⁹. Além disso, nelas o pintor abole o uso do betume¹⁰, presente em obras contemporâneas como *Leitura* e *Cozinha Caipira*, além de obras posteriores como *O Violeiro* (1899) e *Saudades* (1899).

No conjunto das outras obras do período, não se nota um dado importante que existe nessas telas, a alternância entre áreas adensadas de tinta e áreas rareadas; naquelas, opta-se ora por um acabamento mais uniforme da fatura, impedindo a diferenciação de densidades pictóricas, ora mesmo por um “sobrecabamento”, como se vê na *Cascata*, por exemplo. Em quase todas, o betume serve como camada preparatória e fixador do tom exato da luminosidade, rebaixando os mais altos e unificando os valores (o que se nota em *Leitura*, mas também pode ser visto no *Retrato da Família Augusto Pinto*, *Violeiro* e *Saudade*, por exemplo).

Essa seletividade e variação técnica exige um exame detalhado das opções formais arregimentadas pelo pintor nas duas obras em questão, *Caipira picando fumo* e *Amolação Interrompida*. Trata-se de revisitar mais uma vez as obras, observá-las e descrevê-las mais detalhadamente em sua materialidade, do ponto de vista de suas soluções pictóricas no campo da cor e da fatura, a fim de compreender como o pintor posicionava-se com relação ao seu ofício, a pintura.

Nesta discussão, vou me restringir a comentar dois aspectos que me parecem dignos de destaque:

- 1) o tratamento do colorido, isto é, o modo de compor com as cores e as qualidades de valor (quantidade de luz) e de tom (relação com as cores análogas, por exemplo, verde e amarelo, verde e azul, vermelho e rosa etc.);
- 2) a materialidade da pincelada; isto é, a quantidade de tinta aplicada à tela, bem como as técnicas empregadas, e os efeitos daí produzidos.

Deixarei de lado alguns aspectos mais formais da composição, comentando ao longo do texto brevemente questões relativas ao enquadramento e as linhas de força da tela, que também seriam dignas de discussão, mas que não poderiam ser desenvolvidas aqui no espaço de um artigo.

Escolheu-se destacar as telas *Amolação Interrompida* e *Caipira picando fumo* em suas versões finais, adquiridas pelo Estado de São Paulo em 1894. Tal decisão deve-se ao fato de serem estes trabalhos aqueles apresentados pelo pintor como sua formulação final. Tendo sido essas telas as escolhidas para figurar numa coleção pública, foram elas objeto de debate na imprensa. Portanto, é legítimo inferir que o artista pretendesse ser observado e avaliado por essas versões enquanto pintor. Dito isto, comentarei brevemente as diferenças encontradas entre essas obras e as versões menores adquiridas pelo colecionador João Maurício Sampaio Viana¹¹, que hoje também podem ser vistas na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Amolação Interrompida apresenta uma cena de costumes caipira. Nessa obra, algumas características formais devem ser destacadas em comparação com a primeira versão da tela: o colorido - a luminosidade feita de amarelos terrosos, verdes e azuis - é simplificado com relação à versão menor, ao mesmo tempo em que mantém-se um tom geral bastante aberto. Em outras palavras, eliminam-se os intervalos de cor de matiz vermelha, ao mesmo tempo em que não se opta por acentuar contrastes de luz e sombra, nem por fazer efeitos de contraluz.

A saturação é controlada de forma a não ocorrerem oposições demasiadamente vivas. O resultado é um clareamento geral da pintura, que se nota inclusive nos reflexos dos tons mais fechados como o cinza, o marrom e o preto, dotados de uma luminosidade “aberta”, sem que se incorra na estridência da cor.

Se compararmos a obra com o *Descanso da Modelo*, ou a *Fuga para o Egito*, obras do período parisiense do artista, também de paleta clara e algo vibrante, podemos notar que esse recurso, no caso da *Amolação*, visa iluminar ainda mais fortemente a cena. A unidade é atingida pela uniformidade dos tons claros, todos tendendo ao amarelado da luz solar. Não são escolhas pictóricas óbvias, o que nos permite querer compreendê-las melhor.

No que consistia o “bom colorido” para Almeida Júnior? As palavras do artista a respeito da pintura de seu colega Benedito Calixto colaboram para esclarecer a questão. Almeida vai ao jornal *O Correio Paulistano*, em 3 de junho de 1890, falar a respeito da pintura do colega. Em seu artigo, procura defendê-lo das críticas feitas por Filinto de Almeida em artigo publicado dias antes, no *O Estado de S. Paulo*, que, em certa medida, se valiam de palavras de Almeida Júnior para amparar os argumentos desenvolvidos a respeito da pintura de Benedito Calixto. Procurando não ser implicado no julgamento emitido pelo escritor - e não se indispor com Calixto - Almeida apresenta o que considera ser a maneira mais adequada de interpretar a luminosidade em pintura.

Em seu texto, Almeida considera que Calixto trata com uma “certa crudeza” de tons o colorido, mas afirma que eles podem dar um “sentido de realidade” da natureza brasileira. Porém, da leitura do texto, depreende-se também que o pintor interpreta a vivacidade do colorido de Calixto em termos de sua adequação ao gosto pouco educado do público, considerando assim que o colega descarta as exigências da representação do que deveria ser, em seu entendimento, a “verdade” pictórica da luz. A crudeza dos tons é por ele considerada um defeito, causado pela “deficiência da prática idônea da observação tanto da natureza como das obras primas da arte que a reproduzira”, mas também imposto pela “influência do meio antiartístico em que vive Calixto”, em que viveriam os artistas brasileiros em geral: “o brasileiro gosta das cores vivas [...] em tudo domina o tom de oleografia, o gosto pelas cores fortes, o desdém pelos tons médios” (ALMEIDA JÚNIOR, 1890, p.2).

A comparação com a oleografia é instrutiva. Esta técnica de litografia, também conhecida como cromolitografia ou cromolitogravura, teve uma grande difusão na segunda metade do século XIX e, segundo as palavras de Orlando da Costa Ferreira, era a técnica que dominava o campo da imagem impressa até a invenção da tricromia fotomecânica no início do século XX (FERREIRA, 1994, p.455).

10 Resina de petróleo de coloração marrom-escuro, geralmente utilizada para preparar o fundo da tela, obter tonalidades amarronzadas, além de servir de orientação para a composição dos tons mais escuros da pintura. De uso amplo no século XIX, provou-se um pigmento problemático, dado que sua secagem é instável, ocasionando a perda de meias-tintas e esfumados (GALVÃO, 1956).

11 Para uma discussão da coleção Sampaio Viana, ver o estudo de Ribeiro, 1992.

12 A enciclopédia Treccani menciona inclusive dispositivos que visavam a criação, na impressão, da ilusão de relevo e trama da tela e da pincelada (cf. TRECCANI, 1993). Algumas vezes as imagens eram impressas diretamente sobre tela.

A cromolitografia, ou oleografia, era empregada em imagens publicitárias, rótulos, mas também imagens científicas. Parece ter havido uma difusão bastante significativa de imagens artísticas também por este meio¹². Em geral, uma oleografia, ao traduzir no meio impresso uma representação pictórica, tende a planificar as cores e aumentar o contraste de valores entre elas, realçando o aspecto “chapado” da imagem. É interessante, portanto, observar de que maneira um pintor, a fim de defender o seu ofício, poderia distinguir o seu trabalho, a sua pintura, daquelas imagens difundidas pelos meios impressos.

No que diz respeito especificamente ao colorido e à combinação dos tons, nas telas dos dois caipiras, o pintor ituano parece ir contra o que considera ser o gosto predominante do público, produzindo trabalhos em que a luz intensa é representada não como contraste de matizes, tal como presentes na oleografia, mas como ajuste desses elementos. Ele, mantendo-se de algum modo fiel à tradição da pintura de cavalete, produz um tonalismo que submete toda a composição ao valor predominantemente alto da luminosidade intensa (os amarelos, os brancos), entendida como característica da paisagem brasileira. Desse modo, incorpora o interesse por uma luminosidade aberta, mas evita o excesso de contraste entre os matizes de cor. Ora essa sensibilidade e tirocínio é o que parece distinguir, sob esse aspecto, essas pinturas das demais obras da produção do artista.

Em *Caipira picando fumo* e *Amolação Interrompida*, é possível observar que Almeida escolhe discernir a cor e a partir das suas diversas propriedades (tom, valor, matiz), procurando não sobrepor ou confundi-las, a fim de obter um resultado tanto verossímil na notação da luz intensa e quente, entendida como característica da paisagem brasileira, quanto fiel aos preceitos colorísticos da boa pintura, segundo a compreensão do artista.

Ainda as palavras de outro pintor, Antonio Parreiras, contemporâneas a essas obras de Almeida, ajudam a esclarecer a questão, permitindo compreender como essa geração de artistas brasileiros compreendia o problema da luz e da cor.

Em um artigo a respeito da pintura de Pedro Alexandrino, publicado em *O Estado de S. Paulo* em 8 de março de 1894, o pintor-crítico considera que a luz natural se obtém “mais pela verdade dos *raportes* do que pela força da tinta” e que “um objeto qualquer não tem luz própria, ele a recebe em grande parte do ambiente que o cerca” (PARREIRAS, 1894, p.2). Isto é, no entender de Parreiras, o pintor deveria compor a cor através dos “*raportes*”, das relações entre os tons, não pela aplicação de matizes puras, diretas, sem ignorar as relações produzidas entre elas no ambiente observado, no “natural”, mediante uma luminosidade específica.

Além do estudo meditado da forma de compor os tons, há um segundo aspecto que é de extrema importância para a criação de efeitos de luz e cor considerados “bem postos”, bem compostos, dentro da lógica pictórica de Almeida Júnior. Em *Amolação Interrompida* é muito evidente que o artista utiliza técnicas específicas – conhecidas tradicionalmente na pintura europeia - para obter efeitos de cor que também são efeitos de sugestão tátil na pintura. Esse dado se verifica, por exemplo, na impregnação dos marrons sobre a tela que se dá com o emprego do esfregão – retira-se o excesso de

óleo do pigmento e aplica-se, esfregando-o com o pincel sobre a tela, a fim de fazê-lo penetrar nas tramas.

Esse recurso também colabora para a determinação do tom que guia toda a composição, resultando numa homogenia que evita as combinações de contraste, sejam eles de claro-escuro ou contraste simultâneo – isto é de cores complementares opostas lado a lado - embora algo disso ocorra, de maneira sutil, na oposição de verdes e azuis em relação aos amarelos. Não se tratam de cores complementares (como ocorreria na pintura impressionista, por exemplo¹³), mas próximas no espectro luminoso, isto é, cores análogas, para se utilizar da terminologia da teoria das cores.

O colorido é o que mais distingue esta última versão da *Amolação* de sua primeira. Na tela menor, o vermelho do lenço sobre a cabeça do caipira é muito mais intenso, realçado pelo contraste simultâneo com o verde predominante no ambiente, onde não se inclui nem a pedra, nem a paisagem de fundo. Ainda aqui, o amarelo contido no verde e no alaranjado terra do barranco e na pele do caipira contrasta evidentemente com a mancha azul à esquerda da composição, e o tom azulado da água do córrego. A pincelada é mais ligeira e curta, vibra mais com a incidência da luz do que na versão “em ponto grande”.

Os tons na versão “final” mantêm-se abertos, reforçam-se mutuamente, carregados de uma saturação uniforme. A sensação da composição estritamente formalizada, fortemente geometrizada em diagonais fortes, com cheios e vazios, é amplificada pela aplicação mais ou menos rítmica das cores. O amarelo ocre luminoso que, na paleta do pintor, pode ser clareado até o branco areia quente, presente no solo e que se destaca da roupa do personagem, predomina no primeiro plano. Eles são contrastados com o cinza, o marrom e o azulado da pedra e com o verde da mata que se espalha pela parte superior da tela. Forma-se um grande S entre os valores mais claros do lado direito da composição e os escuros proporcionados pela pedra e o bosque. A linha compositiva ordena a observação da tela.

O conjunto de linhas de força contrasta de maneira sutil com os toques mais soltos e vibráteis das pinceladas da área que representa a estrada atrás da personagem e o pequeno barranco do riacho. No primeiro plano, o grafismo das pinceladas na representação das gramíneas também implica numa diferenciação de matéria com relação ao conjunto mais estruturado da figura. A luz e a cor, entretanto, não se destacam da forma central, mas parecem ser circunscritas por ela, como nos demais elementos da cena, com exceção, talvez, da paisagem de fundo, mais imersa na atmosfera difusa.

O escorço sintético e muito distorcido da figura, sobretudo em seu ombro, e da tábua, em uma diagonal súbita que contradiz o ponto de vista em que se observam o chapéu e a porunga à esquerda (que assim parecem aplicados à tela, quase como colagens), fazem com que esses elementos se fixem na superfície pictórica, contribuindo para seu efeito monumental, desejado em uma pintura de dimensões mais avantajadas e destinada à exibição pública. As sombras – feitas sempre de um cinza azulado, refletindo o azul do céu – são sombras coloridas, conforme ensinava a tradição do colorismo vênето, dos pintores de gênero holandeses, dos paisagistas ingleses, de Delacroix que foi continuada a seu modo pelos impressionistas¹⁴.

13 Para uma análise da cor e do contraste simultâneo na pintura impressionista, ver SCHAPIRO, 2002.

14 Ainda sobre esse aspecto, ver Schapiro, 2002. Sobre o modo de trabalhar as cores da tradição da pintura ocidental no sentido propriamente técnico de sua aplicação, ver em especial Huygue, 1950.

Em Almeida, elas são reduzidas e alteradas com relação às expectativas do olho (não seguem exatamente o sentido da projeção pela inclinação do sol) e da luminosidade sugerida. Cai sobre a terra uma forte sombra diagonal do machado, de mesma dimensão que o próprio objeto; projeta-se sobre a tábua a sombra geometrizada do caipira, que colabora por dar peso ao primeiro plano da composição. Simplificadas e reforçadas são também as sombras no ombro e peito esquerdo da camisa, bem como aquela diagonal que cai sobre a calça listrada e a mancha horizontal que se faz na nuca da personagem. Combinam-se assim, vistas frontais e quase superiores da mesma cena.

Através desse uso específico das cores, que preenchem a tela mas também sugerem volume e profundidade, e de um uso sutil do contorno (sempre próximo ao tom base marrom que infunde em vários trechos da tela por meio do regradado), Almeida obtém a sua “convicção plástica” combinando as linhas fortes da composição e a luz impregnada nos objetos, no sentido de uma “síntese plástico-pictórica”, característica de certa pintura francesa da segunda metade do século XIX, segundo Roberto Longhi (LONGHI, 2005, p. 117).

Nessa pintura de Almeida Júnior, a linha define os objetos mas sobretudo enfatiza a relação de cor entre eles. Mesmo que ela possa chegar ao limite da convivência com a cor e quase contradizê-la (como na linha que define o contorno da manga direita da camisa, que quase faz com que a superfície do tecido “cole” à tela, desfazendo o modelado dado pela cor), tende a deter-se e reforçá-la (o que se observa, por exemplo, na área de branco que se soma à área clara do caminho, contrabalançando a área escura da pedra).

O contorno, que no estudo é bastante mais demarcado, é tratado como cor na versão grande da obra. Na mão que acena, no machado, na camisa, entretanto ela logo se transforma em mancha no pescoço da personagem ou nas dobras da camisa. A finalidade do contorno é a de impedir a dissolução das formas pela luminosidade da cor, fixando os objetos na tela.

Aqui, outra comparação pode se mostrar esclarecedora. Cabe observar que esse mesmo recurso é utilizado, à exaustão, na pintura naturalista francesa, de, por exemplo, Jules Bastien-Lepage, conforme se observará a seguir, com a qual esses caipiras de Almeida têm muito mais pontos de contato.

Em *Caipira picando fumo* dá-se novamente a opção por uma luminosidade uniforme e de notas altas de valor. Ela faz perceber a rigorosa composição da luz como outro elemento estruturante e estabilizador da tela – do lado esquerdo temos a irradiação luminosa, do lado direito, a densidade da sombra. A sombra é novamente simplificada, sempre de um cinza-azulado, e tende para um geometrismo irregular na porta, criando um trapézio retângulo de luz bem atrás da figura. A projeção de sombra da árvore à direita da cena constrói uma mancha que, em termos compositivos, é complementar e oposta à parede iluminada da casa, ganhando certa continuidade visual com a sombra projetada sobre a porta entreaberta e a que sai das pernas do retratado. Na versão maior da tela, o pintor esmaece os contrastes entre claros e escuros presentes na primeira versão da obra, obtendo uma maior integração entre figura e fundo.

A paleta de *Caipira picando fumo* é ainda mais reduzida do que a de *Amolação Interrompida*. Feita de poucos tons, analisa as passagens do amarelo claro, cheio de sol das palhas e da camisa, aos alaranjados do solo, da parede

da casa, dos toques que repousam sobre a calça, chegando ao cinza que mescla marrons e azuis da porta (presente também na calça e no cabelo do caipira), voltando ao marrom iluminado do interior entrevisto da casa. Excluem-se os verdes que concorriam para uma certa complementaridade das cores na *Amolação*.

Em *Amolação Interrompida* e *Caipira picando fumo*, Almeida dá atenção à notação naturalista de gestos e expressões, tanto quanto à representação dos objetos que rodeiam a vida cotidiana desse homem, a paisagem e a habitação. Nas duas pinturas, procura-se traduzir visualmente a sensação das roupas usadas, puídas e rústicas dos homens do campo, da pele entranhada de sol e de trabalho, dos pés descalços e, acima de tudo, da linguagem corporal específica do caipira, traduzida visualmente por meio de ângulos duros e linhas arredondadas secas, como se pode notar nos cotovelos e nos contornos dos pés e das mãos, por exemplo.

A técnica da pintura, a fatura do *Caipira picando fumo*, com suas pinceladas ora justas ora largas de cores quentes e altas, também colabora para chamar atenção para os gestos e objetos, assim como o faz a estrutura estritamente piramidal das figuras, com suas diagonais precisas. A luz intensa é entranhada nos objetos e na figura, não sugere tanto uma atmosfera luminosa, como pretendia, por exemplo, a pintura de paisagem impressionista, mas como notou Rodrigo Naves, um calor que os imobiliza (NAVES, 2007). Se o colorido de Almeida guarda, sob alguns aspectos, uma relação com as noções de luminosidade e composição de cores da pintura de paisagem europeia, que culmina na radicalidade da cor-luz impressionista, é preciso notar que o pintor não trata as figuras representadas simplesmente como fenômenos luminosos, mas também como figuras sólidas, matéricas, que não se dissolvem em impulso, frequência de luz, assim como o faziam os pintores impressionistas.

Enquanto operação imagética e de pintura – isto é, de um ofício específico de criação de coisas que não são só imagem, mas também objetos – essas telas de Almeida Júnior parecem se inscrever numa vertente artística da segunda metade do século XIX, a naturalista, que procura resguardar os aspectos tácteis da matéria pictórica, diante do ímpeto de tratá-la como fenômeno estritamente visual-ótico, traduzido pela cor, pincelada e luminosidade impressionistas. É possível afirmar que o naturalismo foi um tipo de pintura que pretendeu incorporar os novos achados científicos e técnicos relativos à cor e à luz mas também resguardar certos aspectos materiais da pintura – isto é, eminentemente plásticos – que não se reduziam simplesmente a questão da formação da imagem ótica e de sua impregnação na retina.

As palavras de Almeida podem colaborar mais uma vez para a compreensão desse sentido plástico. Na discussão da produção de Calixto ele também observa que teria sido preferível que o artista tivesse escolhido modelar as cenas em primeiro plano, ao invés de reforçar as linhas através do desenho: “a restrição única dos meus elogios à bondade do desenho consistiria em dizer: há nos primeiros planos uma certa dureza nas linhas, com que o artista procura obter ‘energia’ que deve salientar estes planos e que a meu ver conseguiria com muito mais propriedade artística pela maneira de ‘modelar’” (ALMEIDA JÚNIOR, 1890, p.2).

Amolação Interrompida e *Caipira picando fumo* diferem significativamente daquelas que serão posteriormente feitas: *Apertando o Lombinho*, *Cozinha Caipira*, ambas de 1895, em que o impacto da formalização dos objetos e figuras tende a se atenuar. Há uma maior dissolução da matéria pictórica, transformada em uma espécie de véu de luz - no caso da *Cozinha* - ou atmosfera úmida, orvalhada - em *Apertando o Lombinho*. Existe também uma diferença importante que impacta o resultado final das obras. *Amolação* e *Caipira picando* não receberam camada de verniz, diferentemente das obras de 1895, decisão que produz um efeito mais “rascante”, áspero, nas pinturas.

A escolha da trama da tela, menos fechada, feita de linho grosso, e a opção por prepará-la com uma base de tom ocre amarelado, visível em alguns trechos da obra final, como atentou a restauradora Valéria Mendonça (LOURENÇO, 2007), também são escolhas estéticas que colaboram para o aspecto rústico e mesmo rude das cenas. É notável também que nesses dois casos os recursos técnicos elaborados utilizados, o regraxo (um regraxo não brilhante, ou um *glacis* opaco), o esfregaço (*frottis*) e o empastamento, funcionem não como índices de refinamento visual, mas como ferramentas para realçar o aspecto árido, desgastado e seco da paisagem, dos objetos e da pele do corpo das personagens. Mais uma vez, não custa observar como os caipiras de *Amolação* e *Picando fumo* parecem moldados em barro e cozidos sob o sol até o ponto de esturricarem.

Pode-se reconhecer na pintura de Almeida Júnior uma preocupação com a questão da cor moderna à maneira dos impressionistas (mas não exclusiva deles), embora a importância conferida à tradição da pintura e a importância dada à verossimilhança no sentido naturalista - continuem operando em sua maneira de conceber o exercício pictórico, colocando um limite à radicalização dessas tendências, como já sugeriram Gilda de Mello e Souza (1980) e Rodrigo Naves (2007), ou mesmo buscando apoio nos valores plásticos de composição e estrutura para limitar ou controlar a tendência à planaridade da pintura moderna¹⁵.

Ora, esses são indícios que apontam para uma consciência da linguagem pictórica que procura a sua afirmação e autonomia, sem, entretanto, conferir exclusividade à cor ou à bidimensionalidade como únicos elementos do vocabulário pictórico. A composição e a articulação dos volumes e a matéria pictórica é também considerada fundamento dessa linguagem, aquilo que a distingue da produção de imagens em geral – como pela fotografia, ou pela gravura.

A pintura não se apresenta apenas como criadora de imagens que estimulam sensações visuais, mas como uma linguagem que plasma formas, que transforma a imagem – fenômeno ótico – em matéria, fenômeno tátil. Neste ponto, é preciso esclarecer a relação específica que esta compreensão da pintura por Almeida Júnior estabelece com o naturalismo, especialmente com a pintura de um pintor de camponeses, como ele, que foi Jules Bastien-Lepage.

Os teóricos, críticos, e claro, os pintores, associados ao naturalismo defendiam uma prática pictórica que se voltasse para a tradução dos fenômenos sensoriais, a partir da observação da realidade dada ao artista, “filtrada”, por assim dizer, por sua sensibilidade. Esses pressupostos abriram caminho para uma experiência pictórica que privilegiava o sentido do olhar, a imediatez da

15 A tendência que implica numa indiferenciação das matérias, numa modelagem planar da cor, como em Manet (GREENBERG, 2001).

sensação visual, uma percepção modificada do fenômeno luminoso. Um dos mais coerentes desenvolvimentos dessa forma de conceber a pintura seria, como se sabe, o movimento impressionista.

Mas, se concordarmos com Roberto Longhi (2005), existiu um outro caminho na pintura do XIX no qual um certo “construtivismo” da forma permanece como grande aspiração. Vale lembrar mais uma vez a formulação do crítico italiano, que define esse caminho como a fusão do estilo “plástico-pictórico um pouco desencarnado e terroso de Courbet com a maior pureza pictórica de Manet” (LONGHI, 2005, p.117). Courbet e Manet, juntamente com os paisagistas da escola de Barbizon, partiam da concepção de que a execução direta é a linguagem formal da tradução do que se *vê* ao que se *enforma* (toma forma) pela pintura. O resultado prático dessa ideia é um procedimento pictórico que é compreendido como direto e franco, ou ao menos que se dá a ver segundo essas qualidades.

Isto é, ao reduzir ou deliberadamente desprezar as técnicas pictóricas que sugerem um esmero de acabamento, tais como as veladuras, a modelagem progressiva dos volumes através das transparências de tinta, o nivelamento das superfícies, pintores como Courbet e Manet pretenderam ganhar em sensação de “frescor” da pintura e imediatez da sensação visual transformada em representação pictórica. Certamente, esses pintores não abolem completamente certos procedimentos técnicos que por assim dizer contradizem a noção de apreensão direta, imediata, do real (como a veladura, por exemplo), mas eles os submetem a essa sensação de impressão viva – da ordem do fenômeno visual - que dá o sentido estruturador de sua pintura.

O que se nota em pintores como Bastien-Lepage, e que também se encontra em Almeida Júnior nas obras do período em questão, é a opção por um procedimento mais cheio de etapas, e mais complexo em seus efeitos, em comparação com os pintores acima mencionados, que preferiam uma pintura mais direta, considerada mais “franca”. Observando-se o procedimento pictórico de Bastien-Lepage e Almeida é possível notar o quanto incorporavam a prática de estruturar as figuras a partir de um modelado dado pelas superfícies de tom.

Nas obras de naturalistas como Bastien-Lepage e nas de Almeida em questão, a fatura e o modelado tem um papel importante na construção “pictórica” da verossimilhança. Não se trata apenas da imagem “parecer” real aos olhos, mas também sugerir sensações tácteis através da visão.

Entretanto, na pintura dessa fase, assim como o que se observa em Lepage, Almeida Júnior agrega à modelagem direta da tinta com o pincel um outro procedimento, feito por camadas, veladuras semi-opacas, respingos, grafismos, que, se sugerem a apreensão “direta” da realidade por seu aspecto visual e tátil, obviamente só podem ser obtidos numa meditação demorada de ateliê – trata-se de pintura de cavalet no sentido próprio da palavra.

A comparação com Lepage se mostra ainda mais esclarecedora sob esse aspecto - não por acaso, Émile Zola afirmava a “superioridade” de Lepage em relação aos impressionistas. Para esse crítico, o fato de Lepage saber “dar corpo a suas impressões” era o traço que o distinguia dos pintores associados ao impressionismo. Como eles, para Zola, o artista partia da observação ao ar livre, mas a complementava com “procedimentos técnicos elaborados” que só poderiam ser obtidos no trabalho do ateliê. Para Zola, Lepage:

compreendeu muito bem que somente o problema técnico separava o público dos inovadores. Reteve o espírito desses inovadores como também seu método analítico, mas acentuou a expressão e a perfeição dos procedimentos técnicos. Dificilmente encontraremos um artesão tão hábil, o que o auxilia na aceitação, pelo público, de seu tema, assim como de sua tendência. (ZOLA, 1989, p.271).

Embora Zola alertasse para o perigo desse virtuosismo técnico, ao qual creditava o apreço do “público burguês” aos trabalhos de Lepage, é possível compreender que aprovava essa técnica mais meditada e que via nela uma possível solução para a “fórmula naturalista” (*id. ibid.*).

Um dos processos técnicos mais evidentes na pintura dos caipiras de Almeida Júnior é o de sobrepor, por exemplo, nas fisionomias mas também na sugestão de forma das roupas, dos objetos e mesmo da paisagem, pinceladas mais finas e escuras que reforçam as reentrâncias, por um lado, e de toques e linhas de brancos que ressaltam as saliências do volume, procurando mimetizar em matéria aquilo que se dá como efeito visual.

Recursos obviamente conhecidos e utilizados de longa data na tradição da pintura, mas aos quais se dá um novo sentido e utilidade. Eles parecem ser acionados para conferir ainda mais “vivacidade” às sensações visuais, mas também àquelas sensações de forma, volume e de textura. Nesse sentido, atendem às exigências de uma experiência pictórica centrada no olhar, mas também afirmam um compromisso com o aspecto material e tátil da pintura.

Mas também seria possível compreender os recursos técnicos a que lançam mão esses artistas, como fica sugerido a partir da leitura de Zola, como recursos arregimentados tanto para atender às expectativas do público quando para educá-lo, além de pertencerem a desdobramentos por assim dizer mais ou menos independentes da linguagem pictórica pesquisada por esses artistas, de sentido “construtivo”, como acima aludido.

O público, “inapto” a perceber o mundo sem as “muletas” ensinadas pela tradição, estaria, entretanto, ávido por estímulos visuais que traduzissem experiências da percepção compreendidas como mais “vivas”, “sinceras” e “verossímeis”. Talvez tenham se beneficiado de recursos técnicos que figurassem como uma espécie de “mementos” da “realidade” percebida sobre a tela, índices de reforço visual e tátil, tais como os empastamentos, os grafismos, as diferenciações de textura¹⁶.

Os trabalhos dos pintores de gênero camponês franceses se prestam ainda mais uma vez para esclarecer como esses procedimentos são apropriados por Almeida Júnior. Nota-se por exemplo, em Bastien-Lepage, as sobreposições de camada pictórica de textura seca a fim de realçar o aspecto áspero da pele de seus personagens. Em *Outobre*, a mão da camponesa que segura o cesto de batatas é composta por uma sobreposição de tintas mais ou menos transparentes, mas sem brilho, que traduz, em matéria pictórica, tanto o efeito de luz fria daquele ambiente outonal, quanto os resultados da ação do clima e do trabalho sobre a pele da figura feminina.

O mesmo pode se dizer do modelado e do colorido de mãos e pés do *Caipira picando fumo*. Soma-se à tentativa de reproduzir os efeitos da lida, o esforço de representar os efeitos mais acachapantes e adstringentes do calor solar, traduzidos na linguagem pictórica por camadas semi-opacas, secas, de

16 Esse é o argumento de Roger Fry quando comenta a pintura de Lepage (FRY, 2002).

tinta, de forma a conferir a impressão de “casca”, superfície áspera e dura, à pele. Na representação dos tecidos também se percebe a utilização de recursos que visam traduzir visualmente sensações de rusticidade e aspereza, ainda o aspecto gasto e sujo dos tecidos baratos utilizados pelos camponeses, em que operam esses recursos técnicos “sofisticados” emprestados da tradição da pintura –o glacis, por exemplo- ressignificados. No contexto francês, tais recursos muitas vezes causavam irritação nos críticos franceses. A análise “demolidora” que Jules Laforgue faz de *Les foins* (1878, Musée d’Orsay), embora visasse reprovar o uso desses recursos, é muito útil para que se possa esclarecer esses métodos:

Bastien-Lepage – *Les Foins*. A fita de céu azul do fundo começa a ficar patinada – azul porcelana, azul do céu azul de Corot em saíote. Essa foi uma revelação de charme, esses fundos ligeiros com poucas árvores como aqueles da Gioconda ou de Rafael, etc., onde algumas trilhas de verde ou de açafrão são suficientes para que à distância operem as lembranças do campo; mas para que seja admitida como mérito precisa antes ser verificada. [...] O solo de *Foins* é acre, muito desenhado e não suficientemente expandido. [...] As personagens são glaciadas com o *blaireau* ou a espátula, os dedos contornados pacientemente por um desenho à mina de carvão sombreado (isso vem da Escola). O que o salva, é que parece são à distância. Quantos outros mais artistas, porque mais intuitivos, eram os Hals, os Rubens, os Ribera etc., que em uma *pochade* apanhavam a construção das falanges e das articulações e o golpe (ainda romântico) das atitudes – sentimos aqui ainda esse fundo de virtuosismo de repertório que aconselhava Delacroix a partir de Rubens. [...] Esses *Foins* são de contornos tímidos, mas aqui e ali preenchidos por um modelado paciente, à espátula, ao *petit blaireau*, comprometendo-se com uma arte dos toques ou outras virtuosidades (tão suculentas, mas iniquamente comprometidas, porque tradicionais, misturando gregos, romanos, o romantismo); o todo servido quente por um estudo dos grandes sapatos com garras enlameados, a dobra de uma camisa, um dente-de-leão sobre a relva, etc. (LAFORGUE, 1886 *apud* LOBSTEIN, 2007, p.16).

Embora o crítico considere esses recursos desabonadores, de um virtuosismo desnecessário, descreve-os, não obstante, minuciosamente. Através dele, pode-se perceber que a pintura é ora desenhada como se fosse à mina, ora as massas de cor são aplicadas com o pincel de castor (o *blaireau* ou *petit blaireau*), de pelos finos em chumaço, obtendo um efeito esfumaçado; ora espalhadas com a espátula. É uma “arte de toques e de virtuosidade”, mas que visa efeitos muito palpáveis, que despertam os sentidos. Assim, por exemplo, enxerga-se a construção do avental da figura feminina de *Octobre* (1879, National Gallery of Victoria), de Lepage: o esfregar da tinta marrom seca (com o pincel de castor) sobre a tela, uma tela de tramado aberto, o recobrir irregular da superfície com tons de cinza azulado, por meio da espátula, branco e areia, a sobreposição de mais brancos a fim de modular a saliência e as dobras do tecido.

Almeida Júnior, por sua vez, ao criar a calça do caipira de *Amolação*, por exemplo, deixa a tela quase a descoberto, fazendo penetrar a tinta que cria as listras mais escuras também por meio do esfregar do pigmento sobre a tela,

preparada no tom aberto e ralo que dá cor às áreas mais claras da vestimenta. Sobre os joelhos, especialmente o direito, aplica pinceladas largas e irregulares de tinta cor de tijolo e areia, nas mesmas notas que se pode observar no ambiente imediatamente em torno do detalhe.

Esses recursos que realçam detalhes e minúcias da pintura pretendem conferir, além de verossimilhança, um caráter palpável às figuras e ao cenário em geral. Pode-se observar, por exemplo, transparências semi-opacas, empastamentos, que servem a Almeida Júnior para representar os terreiros das duas telas caipiras, assim como servira a Lepage para representar os campos das duas obras em questão.

A linha que reforça contornos, como observado anteriormente, unifica cada objeto e impede que eles se dissolvam na vibração da cor, resistindo para que o todo não se transforme em pura atmosfera, ainda que a integralização de tons e valores seja almejada pelo artista, a fim de transmitir a sensação de ambiente. Ao mesmo tempo, assinala detalhes importantes para a sensação de vivacidade dos objetos, reforçando o caráter “verista” do trabalho das superfícies de cor.

Mas é preciso destacar um ponto de distinção da pintura de Almeida com relação à de Lepage. Se neste o recurso às técnicas refinadas da pintura de cavalete servem a proporcionar tanto um caráter de verossimilhança tátil mais acentuado, prestam-se também para afirmar o apuramento da fatura do pintor e atestar suas habilidades, inscrevendo sua produção no quadro da “grande pintura”, da pintura digna de fazer parte da tradição, e são sinal de um orgulho com relação a um ofício considerado virtuoso.

Em Almeida, embora esse aspecto não possa ser descartado, os recursos sofisticados utilizados não visam somente demonstrar seu virtuosismo, seu interesse por uma pintura ciente das técnicas e procedimentos da tradição, mas também atualizada com os usos de seu próprio tempo.

A técnica, nessas pinturas de Almeida Júnior, parece ser mais do que um exercício de boa pintura. Ela é componente de uma linguagem formal que visa apanhar as qualidades do motivo sobre o qual se debruça – a traduzi-las em forma artística. O pintor busca dar forma pictórica à crueza, à rusticidade, à dureza de seu motivo, daquilo que é o tema de sua pintura – os caipiras e seu ambiente, seu entorno. Almeida Júnior procura mais do que simplesmente representar essas qualidades, encarná-las em sua própria fatura. Uma opção que faz pensar que as qualidades desse pintor ultrapassam a mera escolha de um tema até então ausente de nossa pintura. Ela permite enxergá-lo como alguém que, num meio considerado anti-artístico, rudimentar e desértico de confronto, vale-se da consciência e compromisso com seu ofício para explicitar e refletir sobre uma certa indigência que não é só de seu objeto.

Bibliografia

- ALMEIDA JÚNIOR, José F. "A Benedito Calixto", *Correio Paulistano*, 3 de junho de 1890, p.2.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra: introdução à bibliologia brasileira – A imagem gravada*. São Paulo: Edusp, 1994.
- FRY, Roger. *Visão e forma*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GALVÃO, Alfredo. "Almeida Júnior: sua técnica e sua obra", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n.13, 1956, pp. 215-224.
- GREENBERG, Clement. "Rumo a um mais novo Laocoonte" e "Pintura à americana" in: COTRIM, C. e FERREIRA, G. (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro Zahar, 2001.
- HUYGHE, René. "Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre", *Museum, Cleaning of Paintings II, Nettoyage des peintures, II*, Paris, Unesco, vol III, n.3, 1950.
- LOBSTEIN, Dominique (org.). *Jules Bastien-Lepage (1848-1884)*. Paris: RMN/Musée d'Orsay, 2007.
- LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- KEMP, Martin. *The Oxford History of Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MARINS, Paulo Garcez. "Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 44, p. 77-104, 2007.
- MIYOSHI, Alexander. "Os primórdios de uma galeria de arte em São Paulo: relações entre o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado no início do século XX", in: In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana. (Org.). *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX): 195 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2012, v. 1, p. 11-20.
- MORAES, Fábio Rodrigo de. "Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering". *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16, n. 1, jan.- jun. 2008, p. 203-233.
- PARREIRAS, Antonio, "O pintor Pedro Alexandrino", *O Estado de S. Paulo*, 08 de março de 1894, p.2.
- NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RIBEIRO, Maria Izabel M. R. Branco. *O Museu Doméstico. Coleções Particulares de Arte em São Paulo. 1890-1920*. ECA-USP, 1992 (Dissertação de Mestrado).
- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SOUZA, Gilda de Mello. "Pintura Brasileira Contemporânea - Os Precursores", in: *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- TRECCANI. *Enciclopedia italiana di scienze, letteratura ed arti*. Roma: Instituto Giovanni Treccani, 1993.
- ZOLA, Émile. *A Batalha do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

RETRATOS E PAISAGENS FORA DE CAMPO: anacronismos e invisibilidades da arte no Brasil

Renato Palumbo Dória¹

Resumo

Analisando a sobrevivência dos gêneros do Retrato e da Paisagem, sublinhamos aqui a potencialidade de poéticas precárias e transitórias, deslocadas em relação aos modelos vigentes, nas quais se destaca a atuação de artistas igualmente deslocados: viajantes, imigrantes e nômades – contexto no qual a manipulação e multiplicidade das imagens, através de suas cópias, réplicas e reproduções, tem um valor positivo. Buscando novos discursos e modelos de interpretação para a Teoria e História da Arte, consideramos sobretudo a relevância de imagens aparentemente fora de sintonia com seu tempo e lugar: objetos esteticamente impuros e mesmo invisíveis, ou ao menos pouco percebidos pelos postos de observação crítica já estabelecidos.

Palavras Chave

Anacronismo, Deslocamento, Invisibilidade, Paisagem, Retrato.

“[...]Como é difícil recordar sem superpor os planos do Tempo cristalino e ver – sem ser em conjunto – as várias cenas que se passam nos quartos separados de uma casa toda de vidro. Imaginamos o Tempo numa sucessão. Sua lembrança, entretanto, pode ser ora seletiva, ora cumulativa e de revivescência simultânea[...]” Pedro Nava in *Balão cativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.162.

¹ Renato Palumbo Dória é Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo e Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte, é hoje docente do Curso de Artes Visuais e do Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais.

Cena 01

Uma paisagem urbana pintada à óleo em 1944 por Guido Viaro (1897-1971), artista nascido na Itália, e considerado o grande nome do modernismo no Paraná. Batizada de *Lavadeiras*, ela retrata as franjas de uma cidade que cresce, tendo suas margens irregulares ocupadas pelo mato, pelas construções de madeira e pelos imigrantes recém-chegados, além dos negros, mulheres e operários.

Argumento a: *Lavadeiras* é uma imagem emblemática dos lugares à margem, dos arrabaldes povoados pelas gentes e atividades periféricas, estando o próprio Guido Viaro situado também em uma certa margem, sendo reconhecido por uma história da arte do Paraná (no que consideramos como uma “história regional”), mas não estando bem localizado no cânone do que chamamos arte moderna “brasileira” – um artista situado “fora de campo”. Como ele, um sem número de artistas e obras desviantes, deslocadas em relação a este cânone, e pertencentes ao que poderíamos chamar de *modernismos outros*, têm permanecido invisíveis para a História da Arte estabelecida no país. Invisibilidade que se torna um conceito operativo fundamental para os que tentam entender estes

processos, sendo inumeráveis, por sua vez, as formas de invisibilidade no campo da história e crítica de arte. Formas de invisibilidade em geral articuladas em torno de uma apreensão negativa do conceito de anacronismo, relegando uma série de manifestações e imagens a uma espécie de limbo sem saída, ao promover a exclusão daqueles objetos fora do radar de interesse de um certo posto de observação crítica e histórica – cartas fora do baralho.

Cena 02

Montanhas, matas, rios e cachoeiras nos arredores de Sacramento, cidade próxima à Uberaba, na região do Triângulo Mineiro. Saulo Devoz (1979-), estudante de Filosofia, caminha atento para a paisagem ao redor, nos entornos da fazenda familiar. Pelos pastos e trilhas, em construções abandonadas e locais pouco acessíveis, ele aos poucos vai inscrevendo, discretamente, algumas marcas e intervenções no espaço rural, fazendo uso de folhas, pedras, barro, cupinzeiros e outros materiais ali disponíveis, registrando estas intervenções através da imagem fotográfica. Suporte que transporta apenas parcialmente aquela experiência, mas que de outro modo tenderia a permanecer invisível.

Argumento b: É necessário experimentar e arriscar outras narrativas para a história das imagens, a partir de objetos e situações aparentemente periféricas e ocultas, tomando esta história não mais como condenação a um destino inequivocamente moderno, mas sim como percurso sinuoso, sobretudo nos contextos culturais latinoamericanos, nos quais são constantes os retornos e desvios em relação aos modelos vigentes. Outras narrativas que incorporem francamente riscos e dúvidas, essenciais para a construção de um efetivo processo de pensamento, que parta não de determinações teóricas pré-estabelecidas, mas sim de uma abertura para o indeterminado, diante um roteiro amplo de imagens, em um mapa sem centro fixo, que vai se desenhando aos poucos, em coordenadas avessas à reiteração dos discursos hegemônicos – sendo aqui as próprias imagens, e não os seus mapas, que nos abrem e indicam seus próprios caminhos de interpretação.



Fig.01. Saulo Devoz: *Emparedar*, 2012.
Coleção do artista, Uberlândia, MG

Cena 03

No Rio de Janeiro da década de 1980 um adolescente aprende xilogravura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no atelier de Anna Carolina: uma artista voltada às questões políticas e de gênero, utilizando-se de superfícies já impressas, como jornais, listas telefônicas e moldes de costura, entre outros suportes gráficos, como campo de suas imagens. Ele frequenta também o atelier do Rubem Grilo, no bairro da Glória, convivendo assim com artistas que, apesar do reconhecimento de suas produções, parecem sem lugar no âmbito da crítica contemporânea. Já na década de 1990, estudando Artes Plásticas na Universidade Estadual de Campinas, em São Paulo, ele prossegue em seu interesse pela gravura, agora sob a ótica da História da Arte, pesquisando por fim as imagens criadas por Oswaldo Goeldi, entre as décadas de 1940 e 1950, para os livros de Dostoiévski publicados pela Editora José Olímpio. Ilustrações que, segundo Boris Schnaiderman, seriam uma potente tradução intersemiótica dos textos do escritor russo.

Argumento c: As invisibilidades e anacronismos na arte tem profunda relação com uma terceira questão fundamental: a questão do lugar. Lugar que para nenhum pesquisador é absolutamente neutro, não sendo também nenhuma pesquisa absolutamente pura ou imparcial, sobretudo no campo polissêmico das imagens. É que ao construir sua narrativa o historiador das imagens, assim como o artista, sempre está situado em um determinado território, em uma determinada trincheira e situação, sendo seu percurso a somatória dos diferentes sítios que vai ocupando ao longo do tempo. Sítios estes tanto institucionais e culturais quanto sociais e geográficos, e de onde lançamos nosso olhar e construímos nosso pensamento. Lugares e percursos dos quais frequentemente não temos plena consciência, só compreendendo-os retrospectivamente, e mesmo assim parcialmente, compondo trajetórias formativas algo involuntárias, mas que determinam radicalmente uma certa perspectiva – no caso em questão o interesse pelos anacronismos e invisibilidades.

Cena 04

Um professor de Desenho da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro realiza, a partir de 1999, seu doutoramento na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, buscando compreender as sobrevivências dos métodos e conteúdos do ensino do Desenho, através dos seus manuais e práticas no Brasil do século XIX. Desenho que foi considerado a espinha dorsal da formação acadêmica. Para isto ele pesquisa em acervos em Lisboa, em Portugal, e no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Vitória, Recife e Belém do Pará, entre outras cidades brasileiras, tentando perceber a circulação dos discursos, conteúdos e materiais do ensino do Desenho pelo país, considerando não somente o âmbito acadêmico mas, também, outros espaços formativos, como os Liceus de Artes e Ofícios e as escolas.

Argumento d: Tratam-se aqui de heranças e migrações institucionais, e sobretudo da sobrevivência de uma série de conceitos e procedimentos em torno do Desenho, sendo muitas de suas metodologias construídas a partir do procedimento da cópia de estampas e gessos clássicos, do modelo vivo e do natural – e

para os quais era fundamental a existência e consolidação de variados repertórios de imagens e modelos impressos – sendo o ensino do Desenho ainda hoje pensado, em determinados contextos, como tronco central do ensino artístico. Ensino que também não tem nada de neutro ou imparcial, sendo, pelo contrário, atravessado por uma infinidade de conteúdos sociais e ideológicos. Desenho que funcionou como articulador central, ao longo de séculos, da sobrevivência ativa, na arte ocidental, dos códigos e esquemas dos gêneros, sobretudo quanto à representação da figura humana e da natureza.

Cena 05

Em uma pequena coleção particular em Uberlândia, Minas Gerais (a Coleção Celso Queiroz), destaca-se o intrigante retrato à óleo de um sorridente garoto banguela, que também nos faz sorrir. Trata-se de um retrato do próprio colecionador quando criança, realizado em 1954, a partir de uma fotografia, por um artista de biografia ainda indeterminada: Almeida Vasconcelos, o qual também executaria a pintura de cartazes para os cinemas locais. Retrato de um garoto banguela e sem camisa, de cabelos penteados e cachorrinho ao colo que, quando visto em meio a outras obras da mesma coleção – como as pinturas de José Moraes (1921-2003), artista de extração modernista, e de outros artistas locais – se destaca em sua aparente ingenuidade, sugerindo outros vazios a serem preenchidos, sendo mais uma vez as próprias imagens, se conseguimos enxergá-las, que parecem nos mostrar e abrir os caminhos.

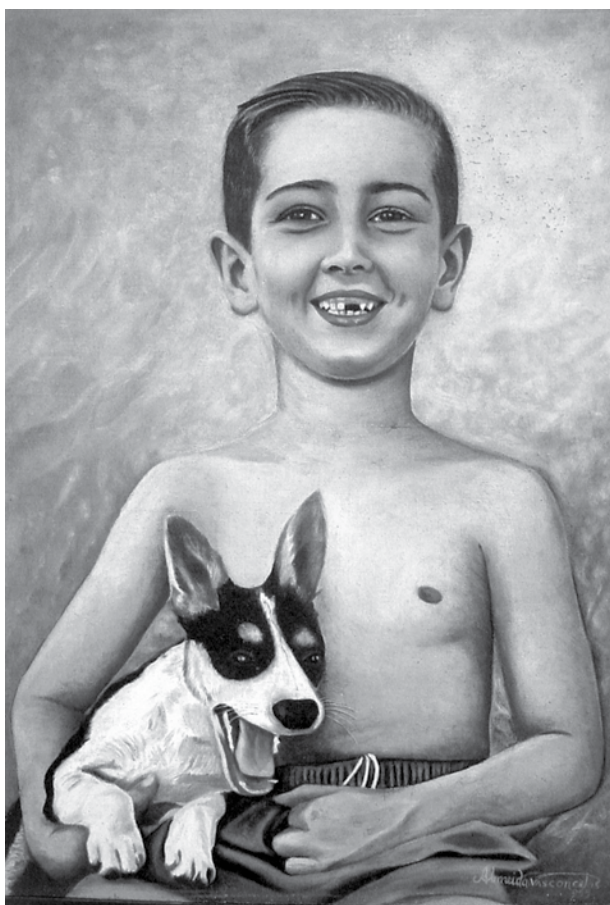


Fig.02. Almeida Vasconcelos: *Retrato de Celso Queiroz quando jovem*, 1954. Coleção Celso Queiroz, Uberlândia

Argumento e: A partir daí começa a conformar-se uma pesquisa que pretende pensar os anacronismos, sobrevivências e invisibilidades como premissas e pontos de partida, julgando necessário olhar mais atentamente as imagens e objetos desenquadrados, fora da moldura institucional de uma modernidade já reconhecida. Perspectiva que também se relaciona a uma localização específica, a uma dada situação geográfica e cultural, sendo Uberlândia uma cidade aparentemente “sem passado”, fundada somente em fins do século XIX, e que, salvo em raras exceções, viveu ao largo das discussões estéticas do século XX, ou ao menos ao largo do modernismo reconhecido como tal (como a maioria absoluta das cidades brasileiras). Configurando-se mesmo para alguns como um espaço sem Arte, o que se coloca é o problema de uma ausência diante da qual é necessário reinventar percepções e mecanismos de análise, pois o que fazer diante deste suposto vazio, e frente à distância do já reconhecido e legitimado como Arte?

Cena 06

Uma paisagem a óleo realizada em 1941 pelo artista uberlandense Geraldo Queiroz (1916-1958), retratando um ambiente campestre, descansa na reserva técnica do Museu Universitário de Arte (MunA), da Universidade Federal de Uberlândia. Quando exposta pela primeira vez, em 2008, junto a obras de Amílcar de Castro e Cildo Meireles, causou espanto e reação: - afinal o que uma obra como aquela, que não poderia ser classificada como moderna, e muito menos como contemporânea, estava fazendo ali, no nobre espaço de um museu universitário de arte?²

2 Sobre a referida exposição ver LEHMKUHL, Luciene; DÓRIA, Renato Palumbo (Orgs.). *MunA: UM ACERVO EM EXPOSIÇÃO*. Uberlândia: EDUFU, 2010.

Argumento f: Também educador artístico, e um dos primeiros artistas profissionais de Uberlândia (sobretudo a partir da década de 1950, quando executa uma série de painéis decorativos para residências da cidade e da região), Geraldo Queiroz, valendo-se dos modelos e exemplos de que dispunha, criou imagens aparentemente de segunda mão, e de certo modo periféricas em relação às estéticas já institucionalizadas, mas que ainda assim merecem outras narrativas, construídas a partir de suas próprias margens e bordas.

Cena 07

Uma série de paisagens realizadas por Ido Finotti (1899-1980), representando o ambiente das fazendas e campos ao redor de Uberlândia, com seus rios e cenas de queimadas, conservadas hoje por seus familiares, dá expressão a uma sensibilidade ruralista, apropriada a um ambiente urbano tensionado entre o desejo de modernidade e a nostalgia idealizada por um idílio sertanejo. De origem italiana e operária, nascido em Espírito Santo do Pinhal, no interior paulista, Finotti constrói imagens que se notabilizam pela busca de uma identificação cultural com a paisagem regional – operação frequente da arte no Brasil.

Argumento g: Haveria um desvão entre o moderno e o contemporâneo, imperceptível ou evitado pelas narrativas já estabelecidas. Hiato que enseja a necessidade de outras histórias, inventadas a partir de uma percepção afeita aos heterocronismos e deslocamentos, e atenta aos apagamentos e

rastros, às margens e falhas; sendo muitas, neste contexto, as imagens e objetos à serem ainda reconhecidos e interpretados – imagens e objetos que derivam, em grande medida, da atuação no país de artistas de origem operária, como Ido Finotti.

Cena 08

Reproduzida aos mihares, a imagem emblemática de um “Preto Velho”; entidade central da Umbanda (vertente brasileira e sincrética do espiritismo); de cachimbo à boca, cajado na mão, dentro da tapera humilde e de parede descascada, com a moringa d’água e um São Jorge ao fundo, percorre o Brasil. Aparentemente anônima, trata-se em realidade da reprodução de uma pintura de Vicente Caruso (1912-1986): ilustrador do universo da propaganda e autor de um igualmente popular retrato de Cristo, além de criador de imagens de festas caipiras, cenas tropicais e de pin-ups caboclas, reproduzidas e tornadas célebres sobretudo através de uma série de calendários da década de 1950, para empresas como a fábrica de pneus *Goodyear* e outras indústrias paulistas, sendo especialmente lembradas e guardadas por algumas famílias as imagens produzidas por Vicente Caruso para a comemoração do quarto centenário da fundação da cidade de São Paulo, em 1954 – peças fundamentais para a montagem de uma iconografia paulistana.

Argumento h: Sem partir de uma meta predefinida, ou de uma metodologia dada, é possível percorrer caminhos desconhecidos e válidos, guiando-se primeiramente pelas sugestões advindas das próprias imagens e chegando, com outros olhos, a artistas como Vicente Caruso, criadores de imagens por vezes tão reproduzidas e populares que suas autorias chegam a perder-se, ou mesmo parecer irrelevante. Artistas em torno dos quais existe um perturbador e sintomático vazio e silêncio.



Fig.03. Vicente Caruso: ilustração para o IV Centenário de São Paulo, 1954

Cena 09

Um grupo de artistas contemporâneos, situados em Uberlândia, dá prosseguimento a uma poética da Paisagem. Maciej Babinski (1931-), nascido em Varsóvia, na Polônia, e radicado em Uberlândia na década de 1980, já havia realizado uma série de paisagens fantásticas (via gravura em metal) e de aquarelas que tomavam como referencial as paisagens da região. Shirlei Paes Leme (1955), por sua vez, vem desde a década de 1980 dando vazão a memórias e vivências rurais, mas que atingem expressão universal. Outros mais jovens, como Beatriz Rauscher (1960-), Clarissa Borges (1976-) e Saulo Devos (1979), também voltados para a escuta e sondagem da paisagem e do tempo, em trabalhos de investigação sistemática, fazem uso do vídeo e da fotografia (máquina anacrônica?) não apenas como registro e fixação, mas sim, através da livre manipulação da imagem, como meio de se perceber a impermanência, recriando imagens que nos escapam, e chegando por vezes a uma espécie de anti-paisagem, pela oposição a qualquer tipo de nostalgia ruralista.

Argumento i: É possível e desejável repensarmos em outras bases a própria produção contemporânea, não mais apenas em relação a uma suposta contemporaneidade internacional mas, também, a partir de seu próprio contexto local e periférico, sendo para isto estratégicas as noções de invisibilidade e heterocronismo, que podem estar articuladas à noção (não necessariamente redutora) da sobrevivência dos gêneros, sobretudo do Retrato e da Paisagem – gêneros que nunca são estáticos, promovendo antes um permanente *Encontro de Horizontes*³, apontando caminhos para outras pessoas e lugares.

3 Título de uma das séries fotográficas em torno do tema da Paisagem realizada, em 2009, por Clarissa Borges, em que se faz um ativo uso poético da manipulação da imagem.

Conclusão? > Considerando as potencialidades dos objetos anacrônicos e invisíveis, estamos diante de um percurso que, para ser fiel a seus próprios problemas, não pode ser linear ou progressivo, lembrando que não se trata apenas da simples busca por validação para estes objetos fora de lugar, mas antes da elaboração de uma perspectiva descentrada de análise, pela escuta das vozes silenciadas e pela experimentação de outros modos de olhar – atitude que incide sobre as próprias possibilidades de se estar no mundo. Tomando o exemplo de outros modelos de análise, podemos pensar em imagens polissêmicas e policrônicas, que acumulam camadas de inscrições em um mesmo espaço, numa mescla e condensamento que possibilita o diálogo entre atores situados em tempos diversos, sendo úteis aqui as trilhas e caminhos periféricos, que levam a objetos por vezes considerados “de mal gosto”, e por isso mesmo excluídos da dimensão do artístico, fazendo-nos pensar nas falhas e fendas do discurso modernista. É, entretanto, necessário, para tal, também saber colocar-se à margem, descentrar-se, fazer-se invisível e silencioso, contornando os cânones e caminhos institucionalizados. Cânones que implicam em radicais processos de apagamento, relegando a um segundo plano, ou mesmo ao completo esquecimento, grande número de artistas e experiências estéticas. A presente pesquisa, construindo um pensamento descentralizado para a arte, que valorize os heterocronismos e desvios, busca portanto ir em direção contrária à estes mecanismos de exclusão, dando voz a obras avessas aos discursos já estabelecidos e pensando as possibilidades positivas oferecidas pelas imagens impuras.

Cidade, cinema e memória. o canibalismo em “São Paulo Sinfonia e Cacofonia”

Andréa Barbosa¹

Resumo

A ideia que trago para reflexão é a de que o cinema pode operar ao mesmo tempo como um canibal de memórias e como pedra da memória. Canibalismo aqui pensado como o processo de apropriação e (re)significação das referências coletivas e individuais para criar algo novo, uma nova cidade possível. Já o cinema como pedra da memória faz referência ao seu retorno, aos indivíduos e grupos como referência primária para a construção de novas interpretações. Partindo, então, destas questões proponho um mergulho em alguns filmes nas quais a cidade de São Paulo figura como protagonista para pensar a relação entre cidade, cinema e memória.

Palavras-Chave

Cinema, memória, cidade, Pão Paulo

“Mas só se compreende, só se conhece o que se pode em alguma medida reinventar.” (BERGSON, 1984, p. 149)

Cidades cinematográficas

A cidade é, no cinema, um tema bastante recorrente. O cinema nasceu na cidade e acompanhou seu crescimento. Exercitou o poder de sua linguagem mirando a câmera nela, explorando sua luz e sua velocidade. A amplidão dos espaços, a simultaneidade de diversos tempos, a velocidade impressa à vida, a profusão de referências efêmeras – sejam elas visuais, sonoras ou urbanísticas – provocadas por esse processo encantam o olho da câmera. Primeiro a fotográfica, depois a câmera de filmar. O capital, a fábrica, a máquina e a técnica imprimem uma outra dinâmica à vida. A câmera constrói um olhar para essa realidade estonteante que, por sua vez, se exhibe e se transforma para ela. Benjamim já apontava uma transformação da natureza e da experiência do tempo, da arte e da história pela introdução de dois elementos: o momentâneo e o fragmentário². A relação entre tempo e espaço se torna inquietante. Não é à toa que o instante e a viagem sejam importantes temas filosóficos da modernidade. O instante como uma sensação imediata e tangível experimentada pelo indivíduo – tentativa de fixar um momento, mas que carrega em si a contradição da efemeridade, já que este só pode ser reconhecido depois de ter ocorrido. A viagem como condensadora da ideia de movimento e de cosmopolitismo. O indivíduo constituindo-se como um cidadão do mundo, transitando à vontade por qualquer lugar. E qualquer lugar podendo estar presente no cotidiano das grandes cidades. Neste sentido, o momentâneo e o movimento são dois conceitos paradigmáticos para entender a vida moderna e suas invenções.

¹ Andréa Barbosa é antropóloga e documentarista, professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP onde coordena o VISURB- Grupo de Estudos Visuais e Urbanos na UNIFESP, é autora do livro *São Paulo cidade azul: ensaios sobre a cidade cinematográfica dos anos de 1980* (FAPESP/ Casa Alameda Editorial, 2012) e *Antropologia e Imagem* (Zahar, 2006); e organizadora e autora dos livros *Escrituras da Imagem* (Edusp, 2004) e *Imagem-Conhecimento* (Papirus, 2009). Como documentarista dirigiu entre outros, os filmes *O resto é o dia a dia* (2001, Prêmio Realidade Brasileira no Festival de Cinema Universitário do Rio de Janeiro), *No canto dos olhos* (2006), *Em(s)i mesma* (2006, Prêmio da Associação Brasileira de Documentaristas no Festival Internacional do filme Etnográfico) e *Caminhos da Memória: Miriam Moreira Leite* (2007).

² Ver interessante análise da *Obra das Passagens* (1927-1940) em Charney (2001) e Bolle (1994)

Retomemos o tema da viagem como uma reflexão sobre as distâncias e as proximidades entre espaços e pessoas. O exótico sempre foi instigante – mundos outros distantes no tempo e no espaço – e o cinema e também a antropologia passam a trazê-los para as grandes cidades “cosmopolitas”. Os filmes de viagem relativizam a noção de exótico trazendo parte desses mundos desconhecidos para uma outra categoria, a de mundos já vistos, embora não percorridos. Visto equivale a conhecido numa sociedade que privilegia a visão como o principal dos sentidos. Talvez por este privilégio do olhar estar ligado às nossas articulações filosóficas e simbólicas mais tradicionais com o mundo como a grega – Platão e a alegoria da caverna – e a cristã presente no novo testamento, olhar e ver não se distinguem e são tidos como atitudes naturais. Contudo, o olhar não é inocente, mas seletivo e, esta seleção é orientada não só pelo intelecto como por vários outros atributos do sujeito que vê, como sua inserção social, sua experiência de vida e sua cultura. É ele que define a finalidade da visão (AUMONT, 1995, p. 59).

Essa é uma questão crucial quando se trata da produção audiovisual. Ora, todo olhar está carregado de ideias, visões do mundo, e os filmes, construídos a partir de um olhar elaborado, proposital, estão igualmente carregados de intenção, de propósitos e ideias. A questão é então, perceber as várias instâncias de construção do discurso audiovisual construído por um olhar e dirigido a outros tantos, e entendê-las como parte de um esforço de compreensão e expressão simbólica do mundo.

A cidade dos filmes é uma cidade imaginada. Uma cidade sonhada. E, como de costume, os sonhos invadem e participam de nossas vidas. Tornando-se portanto uma cidade real. O encantamento do cinema pela cidade acontece também ao revés. O feitiço vira contra o feiticeiro e a cidade se encanta pelo cinema. A cidade, melhor dizendo, se encanta com sua imagem cinematográfica e, como narciso, mergulha nessa imagem misturando-se a ela.

Estes cineastas que constroem suas cidades trabalham com índices das cidades concretas, que retêm sua qualidade original, mas que são, pela linguagem do cinema, transformadas em outras cidades: as cidades cinematográficas. Cidades que também são construídas em cada um de nós por meio de uma complexa articulação entre sentidos e memória. Aliás, o que chamamos de olhar cinematográfico reúne em um mesmo conjunto sensível a visão, a audição, a percepção e a memória:

Assim um dia, o sonho da cidade se confundiu com a cidade sonhada pelo cinema, a cidade começou a encenar o filme, sem película, nem máquina, mas com todo o resto, com o olhar, os olhares, os movimentos, os planos fixos, *plongés* e *contre-plongés*, os claros-escuros, os contraluzes. A partir deste momento, tudo ou quase tudo que se mostra da cidade, ou, sobretudo, da representação que ela nos dá de si mesma, se parece mais com aquilo que desfila na tela de cinema do que com o que se vê da janela de um ônibus de turismo. (COMOLLI, 1997, p. 154)

A experiência na e da cidade é estetizada e este processo tem consequências tanto no que se refere a experiência que temos desta ou daquela cidade, quanto no que diz respeito às proximidades e distâncias que o cinema constrói entre as duas cidades: a filmada e a da experiência vivida. A cidade experimentada no cinema passa a fazer parte da cidade vivida pelos indivíduos.

São Paulo cinematográfica

No caso de São Paulo podemos acompanhar este fascínio mútuo entre o cinema e a cidade desde o fim do século passado, com imagens do cotidiano da cidade realizadas pelos irmãos Paschoal, Affonso e Gaetano Segretto (*Circolo Operario Italiano em São Paulo*, 1899)³. Na primeira década deste século, filmes como *Exemplo Regenerador* (José Medina, 1919) e *Fragmentos da Vida* (José Medina, 1929) passam a utilizar São Paulo como cenário para filmes ficcionais. No mesmo ano de *Fragmentos da Vida*, foi realizado o documentário *São Paulo Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, 1929) uma espécie de versão brasileira do filme de Ruttmann, *Berlim Sinfonia da Metrópole* (1927). A sinfonia paulista suscitou na crítica da época sentimento de orgulho nacionalista. Esses intelectuais percebiam no filme uma valorização da experiência brasileira de metrópole situando-a no contexto do desenvolvimento sócio-político-econômico e artístico internacional, principalmente europeu. São Paulo era equiparada à Berlim. Encarnar esse espírito cosmopolita, bem presente na inteligência brasileira dos anos 20, fez de *São Paulo Sinfonia* um filme de sucesso⁴.

Anteontem à noite, na grande sala do Paramount – enquanto na tela passava o primeiro filme nacional que conseguiu não nos envergonhar, e pelo contrário, envaidecer-nos – estive imaginando que aquele teatro não estivesse em São Paulo, mas em qualquer grande capital estrangeira; e que aquela gente que o enchia não fosse brasileira, mas de qualquer outra importante nacionalidade... (Guilherme de Almeida em crítica no *O Estado de São Paulo*, apud MACHADO JR, 1989, p. 22)

Na verdade essa recepção, como ressalta Rubens Machado em sua análise (1989) demarca não “uma vivência cristalizada no tempo, mas um verdadeiro campo de aspirações que se formavam”. O desejo cosmopolita de participar do mundo civilizado inaugurado na *Belle Époque* e colorizado de verde e amarelo pelo modernismo tem sua imagem cativa no filme de Kemeny e Lustig.

Vemos nesta primeira São Paulo de imagens uma cidade promessa, que olha para o futuro com otimismo e crença no poder do capital e da técnica. Imagem que de certa forma ainda permanece nos filmes dos anos 50, sob os auspícios de uma empreitada industrial no meio cinematográfico nacional representado pela Vera Cruz. O otimismo não trasborda só nos filmes produzidos por este estúdio, mas também nos cinejornais e documentários. A euforia desenvolvimentista encontra ecos cinematográficos. A cidade ainda acredita na sua vocação de redentora nacional propiciada pela sua capacidade produtiva. *O Grande Momento*, filme independente de Roberto Santos (1957), talvez seja o filme que, com uma temática bastante pueril e seu tom de comédia melodramática, consegue nuançar um pouco essa crença, embora mantendo um otimismo resignado.

Na década de 60 os ecos da euforia desenvolvimentista ficam cada vez mais longínquos e a São Paulo cinematográfica busca outras referências. A televisão já se faz presença importante e o otimismo implode frente a uma experiência da cidade cada vez mais desumana. O cinema novo torna-se a grande referência do cinema “autenticamente nacional” pois cria uma estética questionadora dos padrões cinematográficos internacionais. O cinema como questionamento estético e político.

3 Filme citado por Machado Jr (1989), só foi exibido no Rio de Janeiro, onde os irmãos trabalhavam. O filme acompanha a caminhada que um grupo de italianos faz, em comemoração à data cívica da unificação italiana, da estação do Brás, passando pelo centro da cidade, até a Consolação onde visitam o túmulo de um líder

anarquista.

4 Diferente foi a recepção do filme no Rio de Janeiro, onde a crítica de Otávio de Faria foi

Em São Paulo o prisma dramático parecia invertido diante do cinema-novista, posto que não se olhava a metrópole do alto de uma ideologia que lhe resistia porque a sobrevoava, a bordo de um projeto de país que julgava ultrapassá-la. De um ângulo inverso posiciona-se no interior dos mecanismos metropolitanos e parece subordinar-se às suas vicissitudes mais específicas. (MACHADO JR., 1992, p. 106).

A metrópole paulista é desconcertante. Árida como o vazio existencial de alguns de seus personagens que buscam algo que não encontram em sua perambulação pela cidade como em *Noite Vazia* de Walter Hugo Koury (1965) e *São Paulo S.A.* de Luiz Sérgio Person (1965) e mesmo em *A Margem* de Ozualdo Candeias (1967) onde os personagens são literalmente marginais, ou seja, não são cidadãos. Sua inserção não se estabelece nem como o desvio que confirma a regra, como os malandros e vagabundos dos filmes de ficção dos anos 20. A São Paulo desses filmes parece não entender os desejos de seus personagens, que a ela retornam, sempre. A indiferença presente no olhar cotidiano dos habitantes em relação à cidade é invertida. A cidade passa a exercer esse olhar. Nas janelas, nos reflexos e nos ícones da cidade – expressos em cartões postais como o viaduto do Chá e a Praça da República – se mostra uma observadora aparentemente passiva dos dramas individuais. Nesses filmes, personagens de classe média em crise existencial por não se enquadrarem no sonho capitalista exalado pela cidade, por serem *outsiders*⁵, nela encontram apenas o silêncio. A cidade, na sua rigidez corpórea, figura impávida diante dos vários caminhos tortuosos que são construídos nas suas brechas. A rigidez do corpo da cidade é sentida como rigidez da vida: Carlos, de *São Paulo S.A.*, corre atrás de sua identidade. Em sua perambulação ensimesmada pelo centro da cidade, é envolvido por multidões de anônimos para quem ele não faz nenhum sentido ou diferença. Percorre as ruas conhecidas da cidade povoada de pessoas desconhecidas, mas em sua viagem existencial na qual revisita amores passados que encarnam cada qual um dilema seu, Carlos se coloca como um indivíduo singular. “Pensávamos que tudo passaria depressa como tudo que se passa em São Paulo. Não tínhamos nada nas mãos para os outros”. Na sequência em que está no Viaduto do Chá, rodeado de pessoas que seguem seu caminho sem nem lhe dirigir um olhar furtivo, imagens de seu rosto alucinado contra a paisagem urbana são alternadas com imagens de engrenagens. Pergunta-se, então, qual o seu lugar nisso tudo: “Mil vezes recomeçar, recomeçar de novo, recomeçar para sempre. Esquecer Ana, pagar Luciana, lembrar-se das 50 obrigações diárias do trabalho. Recomeçar, recomeçar, aceitar, aceitar...”

No rastro desta cidade enrijecida, os filmes dos anos 70 vão construir uma São Paulo feia e poluída. Selvagem e de diálogo difícil como vemos em *Migrantes* de João Batista de Andrade (1973). Os anos 80, em São Paulo, se caracterizam por um período bastante rico tanto no que se refere à quantidade de filmes produzidos quanto ao engajamento de um grupo de jovens cineastas na produção de um cinema com “a cara” de São Paulo. A cidade é mobilizada nestes filmes não somente como cenário ou palco onde se desenrolam os acontecimentos da trama, mas como um personagem que através de suas características plásticas e imagéticas ajuda a dar forma a uma possível identidade para este grupo de jovens cineastas. A cidade construída por este cinema não é

bastante desfavorável.

5 Aqui utilizo o termo *outsider* como construído por Howard Becker, no qual a noção de desvio é relacional e portanto não uma característica individual ou psicológica, mas uma categoria social aplicada sempre quando há uma norma, alguém que a transgredir e alguém ou grupo que julga a transgressão.

nem otimista, nem selvagem. Uma metrópole que se oferece múltipla, difícil, mas que não nega seus personagens. Os jovens cineastas buscavam através da imagem da cidade, fazer um cinema que se alimentasse das referências do cinema internacional e que ao mesmo tempo fosse reconhecido como cinema brasileiro. Um cinema cosmopolita que construía uma São Paulo cosmopolita, ou nas palavras do cineasta Chico Botelho: “O cinema brasileiro parece querer dialogar com o mundo”.

Apesar do mais de meio século que separa os filmes de Kemeny e Lustig dos filmes produzidos nos anos 80, um espanto permanece no ar: a sedução em relação ao tempo e ao espaço específicos das metrópoles e uma certa necessidade de traduzi-los ou vivenciá-los visualmente.

Se este é um processo comum às metrópoles contemporâneas, se aparentemente todas as metrópoles se parecem, contudo, a imagem de cada uma delas é fruto da interação específica entre memória, experiência vivida e a multiplicidade de imagens oriundas de visões parciais como a do cinema, da literatura, da dramaturgia, da televisão e etc... O processo genérico ganha especificidade quando olhado de perto. Os indivíduos constroem a imagem da cidade realizando relações transversais entre todas as referências que vai colecionando na sua experiência. A cada nova operação para montar uma imagem da cidade, é construído um novo sentido que carrega em si todos os demais. O contexto e a experiência concreta são fundamentais e particularizam os diversos processos de construção das cidades de imagens.

Cidade, cinema e memória

A ideia que este artigo propõe para reflexão a partir da análise do filme *São Paulo Sinfonia e Cacofonia* de Jean-claude Bernadet, realizado em 1994-95, é, então, a de que o cinema pode operar ao mesmo tempo como um canibal de memórias e como pedra da memória. Canibalismo aqui pensado como o processo de apropriação e (re)significação das referências coletivas e individuais para criar algo novo, uma nova cidade possível. Já o cinema como pedra da memória faz referência ao seu retorno aos indivíduos e grupos como referência primária para a construção de novas interpretações.

Memória nesse sentido, não é algo fixo, o que passou e que está guardado em algum lugar, mas um fluxo de lembranças produzidas, por um lado pela sociedade, transmitidas pelo grupo e pelos artefatos culturais, e por outro, pelo indivíduo, sujeito que ao recordar vai paulatinamente se apropriando dessas lembranças coletivas e amalhando a elas a sua própria experiência. Os indivíduos fazem ficar o que significa (BOSI, 1994, p. 66), e nada fica sempre do mesmo jeito, a construção da memória como uma forma de compreensão é também uma reinvenção da vida e do mundo nos diz Bergson. Por sinal, para este autor a memória seria o lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas.

Estando os indivíduos imersos neste vai e vem das ondas da subjetividade individual e coletiva, o rememorar seria, então, uma contextualização do presente, mas também uma atualização do passado processo esse realizado sempre por meio de uma complexa articulação entre imagem, imaginação e memória em busca de uma significação para o mundo e para a vida.

A imagem cinematográfica é a marca de um olhar possível, de um recorte, de uma escolha alimentada pela imaginação, pela experiência e pela

6 Imagens visuais são as que possuem formas visíveis e imagens intelectuais as que só existem no intelecto. Elas ainda podem sofrer nova clivagem: no campo das imagens gráficas temos como exemplos a pintura e o desenho. No campo das óticas temos as projeções e os espelhos. No campo das perceptivas temos as aparências e os dados sensíveis. Dentre as imagens mentais temos os sonhos, memórias e ideias e dentre as imagens verbais encontramos as metáforas e descrições. (MITCHELL, 1986).

memória. Ao articular várias imagens visuais e intelectuais (mentais, óticas, verbais, perceptivas e gráficas⁶), a imaginação imprime à visão um caráter de criação, qualidade extensiva à própria experiência. A visão torna-se olhar e deixa de ser uma mera competência física para ser ato criativo e imaginativo. Criando e recriando a realidade e a experiência, imagem e imaginação, dão vida à memória que, por sua vez, os reelabora num todo significativo no tempo. Os três se alimentam e se imbricam:

imagens que nutrem a imaginação que,
alimenta a experiência no mundo e a criação e fruição das imagens que,
povoam a memória que,
informa e forma as imagens e a experiência vivida no espaço e no tempo.

O cinema nos parece, nesse sentido, um articulador privilegiado destas instâncias de significação da vida. Imagens, imaginação e memória são mobilizados pelo cinema como este é mobilizado pelos homens na sua construção cotidiana da experiência.

Nesse sentido, podemos considerar a experiência do cinema como uma narração nos termos de Benjamin, ou seja, ele tem a força do vínculo que cativa os espectadores, vínculos incalculáveis, vínculos que apenas podemos rastrear aqui e ali como faremos a partir do filme *São Paulo Sinfonia e Cacofonia*. É importante dizer que ao utilizar a noção de narração de Benjamin, ao mesmo tempo estou invertendo sua postura em relação à fotografia e ao cinema. Para Benjamin, estas linguagens, na sua relação com o espectador, não estariam na ordem da experiência, mas da vivência⁷. Contudo, alguns filmes tecem um forte vínculo com os espectadores provocando neles uma experiência de recriação e imaginação mnemônica. O que é narrado nesses filmes é tecido cuidadosamente, elaboradamente, no sentido de criar uma experiência significativa cujos limites são difíceis de perceber. A partir desses filmes construímos inúmeros outros. Com fios emprestados deles e de tantas outras referências que vamos escolhendo e articulando simbolicamente ao longo da vida, vamos tecendo nossos próprios filmes, nossas próprias memórias e narrações que alimentam nossa experiência diária como sujeitos no mundo.

O cinema tem uma vida fora das telas, uma vida dentro de cada um. Invade nosso cotidiano como um filme feito de milhares de outros, e como nos diria Jean-Claude Carrière⁸, se infiltra na nossa maneira de ver as coisas. É nessa categoria de filmes, os filmes-narração que *São Paulo Sinfonia e Cacofonia*, realizado por Jean-Claude Bernardet e foco desta reflexão, está sendo considerado aqui.

Nesse filme sobre São Paulo, a cidade é vista e reinventada a partir do próprio cinema. *São Paulo Sinfonia e Cacofonia* é um filme montado a partir de imagens de mais de uma centena de outros filmes. A cidade agigantada aparece com insistência. Ela não é apenas cenário, é paisagem e personagem, interagindo com os demais com sua forma, seu vazio, sua beleza, sua desgraça. A cidade também é espelho: olhando para a metrópole os homens, personagens destes filmes, escolhem caminhos, experimentam e constroem suas identidades.

São centenas de cidades cinematográficas sendo rearticuladas em outras tantas. Uma espécie de efeito caleidoscópico. O interessante é que esse

7 Ver "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" e "Pequena História da Fotografia" In: Benjamin, 1985.

8 "O cinema também existe, necessariamente, fora das salas de projeção; faz parte de nosso cotidiano, de como nos vestimos e de como andamos. (...) Um filme oculto, feito de milhares de outros, se infiltrou em nossa maneira de olhar as coisas." (CARRIÈRE, 1995, p. 195)

efeito nada tem de vertiginoso como poderíamos pensar a princípio, nem fixa um novo significado único para a cidade. Nele, podemos perceber imagens em fluxo, tanto da narrativa criada por Bernardet como das relações de significação que elas suscitam nos espectadores. Entre cada uma das imagens dos filmes utilizadas e rearticuladas nessa nova narrativa existe um vão, uma lacuna que é justamente a deixa para o exercício da imaginação e da memória do espectador e transforma o filme em narração. A narrativa do filme de montagem de Bernardet subverte o modelo Eiseinsteiniano, no qual o sentido se dá no encadeamento dos planos. No filme de Bernardet ele é possibilitado pelas lacunas. Pelo vão entre as imagens. Não um vão observável como um plano vazio ou um *black*, por exemplo. Não se trata deste tipo de pausa. A lacuna que está presente é uma lacuna de sentido, presente na articulação de planos descontínuos, nas imagens de tempos e temporalidades distintas. É esta lacuna que oferece ao espectador a oportunidade do exercício de imaginação e de criação de novos sentidos.

A abertura dada ao espectador pelo caráter narrativo do filme possibilita a construção de uma nova cidade e um novo filme. Um filme de cada um. Reconhecemos algumas cenas, alguns filmes. Reconhecemos alguns lugares da cidade. Reconhecemos algumas situações. E a partir desses reconhecimentos vamos tecendo hipóteses de como será a próxima cena. Em cada cena vamos criando outras imagens. Tal qual num filme de suspense, vamos criando expectativas que ora são frustradas, ora são surpreendentes. É nesse jogo de imaginação e sensibilidade com o espectador que o filme se constrói. É preciso entrar nesse jogo para fruir a São Paulo cinematográfica de Bernardet.

A partir dessa ideia de que a montagem do filme permite as lacunas necessárias para provocar a experiência e avançando um pouco mais a partir da noção de narração de Benjamim, na qual é possível, através dela, expressar a experiência de uma vida, às vezes o *São Paulo Sinfonia e Cacofonia*, ao mobilizar elementos da memória e realimentá-los com a experiência individual, faz da própria vida uma experiência narrativa. A articulação entre elementos da cultura e da subjetividade – imagem, imaginação, memória e experiência vivida – nos possibilita criar e constituir o que há de mais individual. A cidade em que vivemos está entranhada em nós, pois é aquela que construímos cotidianamente com nossas ações e sonhos. Ela nos impregna como se fosse um estado de espírito, um horizonte de sentimento, pensamento e experiência nem sempre explícito, mas sempre presente (IANNI, 2001, p. 13).

As imagens da cidade de São Paulo que vemos em *São Paulo Sinfonia e cacofonia* – suas ruas, casas, monumentos, esquinas, praças e prédios conhecidos – surgem como evocações de uma memória da cidade muitas vezes difícil de ser alimentada na experiência cotidiana. Dificuldade colocada pela fluidez e pelo caráter perecível do espaço urbano da grande metrópole paulista cuja transformação física é slogan utilizado com força em prol de uma ideia de “modernidade”. Impulso de modernidade, que, no entanto, alimenta a fragilidade de uma memória que se baseia justamente nas pedras da cidade, a todo momento, movidas e removidas. Aliás, no filme há uma seqüência de planos de implosões, demolições e uma cena bem interessante para pensar a relação dessa fugacidade das referências com os habitantes da cidade, na qual um plano médio nos mostra um homem deixando uma correspondência na

caixa de correio de uma casa. Ao deixar a carta o homem segue seu caminho e sai de quadro. Neste momento a câmera se afasta e sobe, numa imagem quase aérea para mostrar que da casa só resta a fachada, atrás dela vemos apenas escombros de uma demolição.

A profusão de estímulos, imagens e objetos, oferecida pela metrópole também é presença recorrente no filme. Não são poucos os planos que apresentam os ícones da cidade como o edifício do Banespa, o Viaduto do Chá, as ruas do centro velho, o minhocão e mais lojas de fliperama com máquinas reluzentes, displays eletrônicos gigantescos, luminosos, lojas exibindo TV's ligadas, carros, ônibus, pés que movimentam com rapidez, ou dificuldade. Faróis, luzes, néons. A massa de prédios, o horizonte verticalizado. Os sons. Muitos sons que são potencializados pela trilha sonora do filme, à qual são misturados.

Essa intensificação da vida nervosa, nos termos de Simmel (1979), no filme não parece imobilizar e engolir o indivíduo, ela provoca escolhas: sair correndo pela rua, procurar trabalho, encontrar amigos. A escolha é inevitável e às vezes desesperadora. São Paulo não parece fácil. Ora hostil, ora acolhedora. A metrópole paulista é a ambivalência presente em seus vários personagens, em seu tempo capitalista e sua vida subterrânea noturna. Na cidade desses filmes, plano após plano, os indivíduos estão fazendo escolhas e procurando uma cidade possível.

Nesse filme canibal de tantos outros são muitas São Paulo apresentadas. Várias cidades que oferecem não um universo de fragmentos superpostos, mas uma intersecção de totalidades. É interessante perceber que essas várias cidades estão presentes nas cenas, mas também no que não está em quadro. No chamado fora de campo. O fora de campo não é visível, mas é imaginável. Muitas também são as cenas que evocam um lugar que não existe mais do jeito que é apresentado na tela (ou simplesmente não existe mais), a lembrança de uma situação já vivida é extremamente forte para quem habita e pode ser acionada a partir de imagens de quase 80 atrás. Essa superposição de tempos e lugares também possibilita a articulação do visível e do invisível dentro do filme. Ao mostrar ostensivamente a cidade na tela, o filme evoca as tantas outras cidades que não estão lá. As nossas cidades.

O cinema seria uma das formas encontradas pelo homem para tornar visível o invisível, mas também de tornar o visível significativo. Através dele tenta-se expressar sentimentos, emoções e pensamentos criando para eles uma significação audiovisual. “É preciso que o cinema filme não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo” (DELEUZE, 1990, p. 207). Ao pensar a ideia de “memória canibalizada” tentei sintetizar em uma única expressão o movimento circular entre imagem, imaginação, memória e experiência vivida. Esse movimento circular não deixa que percebamos onde começa e onde se finda, qual é a fonte e quem dela se alimenta. “Imagem e memória são processos que podem se superpor no mesmo campo do conhecimento e ser empregados alternativamente, embora a memória seja constituída de imagens e é ela que alimenta a construção de outras imagens” (MOREIRA LEITE, 1998, p. 10). A ideia de uma memória canibalizada pelo cinema é a de que os filmes manobram elementos da memória coletiva e individual e são

manobrados por estas num fluxo que possibilita criar uma São Paulo de imagens, que muitas vezes nada tem de “real”, mas com certeza é reconhecível. A cidade do cinema convive em nossas lembranças com a cidade da experiência cotidiana e a cidade da experiência cotidiana convive com as cidades imaginárias que abrigamos em nossas lembranças.

Este é o insólito jogo de espelhos: o que se vê adiante é o que está atrás. Parece situar-se lá longe, mas também está aqui. Sem o espelho não se exorciza o presente, se resgata o passado ou se imagina o futuro. São o indivíduo e a sociedade, muito reais e presentes, em seu sofrimento, nostalgia e esclarecimento, que metaforizam ou alegorizam o que pode ser o futuro ... (Otavio Ianni, 2001: 13)

São Paulo Sinfonia e Cacofonia está repleto de imagens do repertório coletivo que povoam nossas memórias a respeito das grandes cidades e mesmo de São Paulo, mas ao mesmo tempo, possibilitam a produção de significações dissonantes desse repertório, que também passam a povoar nossa experiência dela. São vários elementos visualmente elaborados que vão compondo uma São Paulo bem específica. Uma cidade revelada através dos planos em campo e fora do campo. Como já salientamos, fora do campo não é fora de cena. É preciso perceber na cidade filmada o que está nela, mas não foi filmado. Porque esse é um jogo interessante de metonímias e metáforas criado pelo cinema. A sinfonia ou a cacofonia da cidade é a possibilidade de uma multiplicidade de cidades. É a São Paulo que compõe muitas São Paulo. As muitas possíveis de serem construídas e reconstruídas através do incessante fluxo entre o coletivo e o individual, entre o imaginário e a imaginação, entre a memória e a experiência.

Se na vida sensações, sentimentos e experiências indizíveis são construídos no percurso entre os mundos da imagem, da memória e da experiência, o filme-narração, como vimos, pode assumir, neste trânsito, um papel de destaque enquanto condensador e provocador de experiências.

Bibliografia

- ARANTES NETO, Antonio Augusto. *Paisagens Paulistas: Transformação do Espaço Público*. Campinas: Editora da Unicamp, São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, Papirus, 1995.
- BELLAVANCE, Guy. "Mentalidade Urbana, Mentalidade Fotográfica" IN: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 3, no 4, 1997.
- BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire um Lírico no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial, Belo Horizonte: UFMG, 2006
- _____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERNADET, Jean-Claude. "Os Jovens Paulistas" IN: Xavier, Ismail. *O Desafio do Cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BOLLE, Willi. "A Cidade Sem Nenhum Caráter. Leitura da Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade". IN: *Espaço e Debates*. São Paulo, 1989. (n.27)
- _____. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1994.
- BOSI, Ecléa. "Memória da Cidade. Lembranças Paulistas" IN: *O Direito à Memória*. São Paulo: DPH, 1992.
- _____. *Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CARRIÉRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- CHARNEY, Leo ; SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- COMOLLI, Jean-Louis. "A Cidade Filmada" IN: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 3, no 4, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- IANNI, Otávio. "Cartografia da Humanidade". IN *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 30 set 2001.
- MACHADO JR., Rubens. "A Grande Arte". IN: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 32, 1992.
- _____. *São Paulo em Movimento. A Representação Cinematográfica da Metrópole nos Anos 20*. Dissertação de mestrado, São Paulo: ECA/USP, 1989.
- MITCHELL, W.J.T. *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago: The University Of Chicago Press, 1986
- MOREIRA LEITE, Míriam L. "Imagem e Memória" IN: *Revista Resgate*, n.8, pp 9-16, 1998.
- NOVAES, Adauto (org.) *Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. "O Cinema Brasileiro Depois do Vendaval" In: *Revista da USP*. São Paulo (32), DEZ/FEV 1996/1997.
- SIMMEL, George. "A Metrópole e a Vida Mental" IN: Otávio Guilherme Velho (org.) *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *On Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.
- WENDERS, Wim. "A Paisagem Urbana". IN: *Revista do Patrimônio Histórico*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, no 23.
- XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- Filmografia:
- Círculo Operário Italiano em São Paulo* (Paschoal, Affonso e Gaetano Segretto, Brasil 1899)

Exemplo Regenerador (José Medina, Brasil, 1919, P&B)
Fragmentos da Vida (José Medina, Brasil, 1929, 30 min, P&B)
São Paulo Sinfonia da Metrópole (Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, Brasil, 1929, 61 min, P&B)
Berlim Sinfonia da Metrópole (W. Ruttman, Brasil ,1927, 63 min, P&B)
O Grande Momento, (Roberto Santos, Brasil, 1957, 80 min, P&B)
Noite Vazia(Walter Hugo Koury, Brasil 1965, 98 min, P&B)
São Paulo S.A. (Luiz Sérgio Person, Brasil 1965, 111 min, P&B)
A Margem (Ozualdo Candeias, Brasil ,1967, 97 min, P&B)
Migrantes (João Batista de Andrade, Brasil,1973, 7 min, P&B)
São Paulo Sinfonia e Cacofonia (Jean-claude Bernadet , Brasil, 1994-95, 40 min, P&B)

A poética concreta do Grupo Noigandres: contexto e projeto

Rogério Camara¹

Resumo

Analisa-se neste artigo a produção poética realizada pelo Grupo Noigandres sob o ponto de vista do projeto. Resgata-se seu referencial teórico e contexto diante de outras formas de arte e vertentes da poesia concreta. No desenvolvimento do texto procura-se compreender o modo como o Grupo Noigandres instigou um novo pensamento em que se estabelecia um quadro poético alinhado com o campo da comunicação e da informação.

Palavras-chave

Poesia concreta, poesia visual, projeto, informação

De modo geral pode-se compreender a poesia concreta como uma das manifestações da poesia visual, nas quais destaca-se a materialidade da palavra e rompe-se com a unidimensionalidade do texto, de modo que este se apresente sobre o plano. São textos que se desenvolvem sobre a superfície e precisam ser vistos para serem compreendidos.

Das obras apresentadas pelos seis poetas brasileiros revelados na primeira exposição de arte concreta de 1956, pode-se extrair três vertentes: a do Grupo Noigandres — formado naquele momento pelos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo — outra representada por Wladimir Dias-Pino e outra por Ferreira Gullar.

O Grupo Noigandres, em sua unidade, buscava aplicar na poesia uma estética universalizante, calcada na função produtiva e em estruturas construtivas, distante de uma autoria e/ou singularidade, ainda que seja possível observar diferenças nas obras por eles apresentadas. Em conjunto publicavam os textos teóricos e os poemas, evidenciando-se a proposta, como em Mallarmé, da “desaparição elocutória do eu”. Juntos definem uma ação projetual, na qual delimitavam objetivos, estratégias e referencial teórico. Era constitutivo das obras, realizadas pelo grupo, estabelecer relações entre pintura, música, semântica e estatística, visando uma informação materialmente estruturada. Os poetas ligados ao grupo procuraram estabelecer um quadro poético alinhado com o campo da comunicação e da informação. Seus textos “tendem em geral para as superfícies textuais estatísticas” (BENSE, 1977, p. 177), nas quais o conjunto de elementos materiais são ordenados numa repartição estrutural. A poética do grupo se volta mais aos critérios de construção do que propriamente à expres-

¹ Rogério Camara é professor adjunto da Universidade de Brasília. Graduado em comunicação visual pela PUC - RJ, mestre e doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Participa como docente do Programa de Pós-Graduação (PPG) Artes e do PPG Design, ambos da Universidade de Brasília. Realiza pesquisas sobre as relações entre escrita e cidade com ênfase na poesia visual e tecnologias.

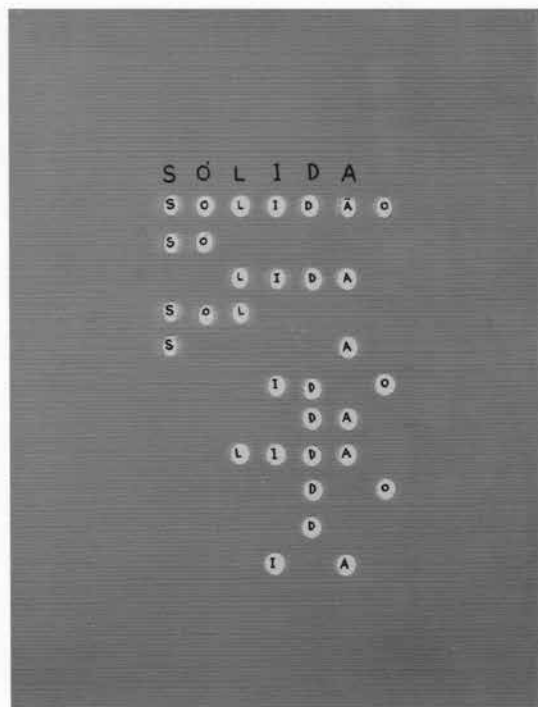
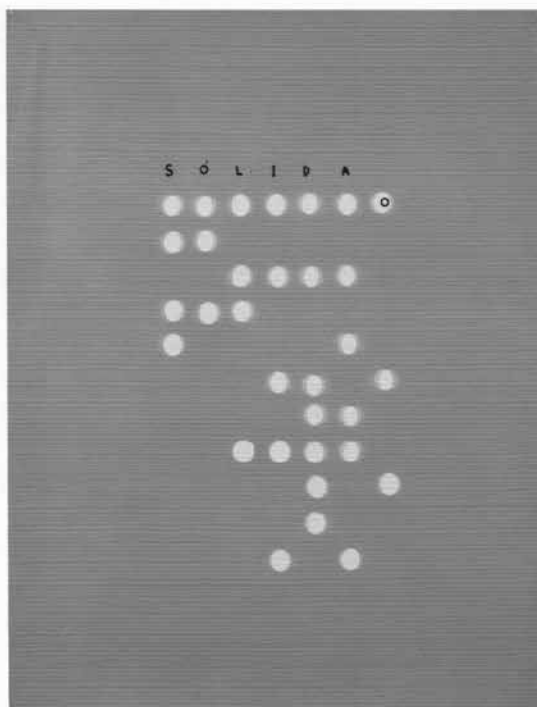
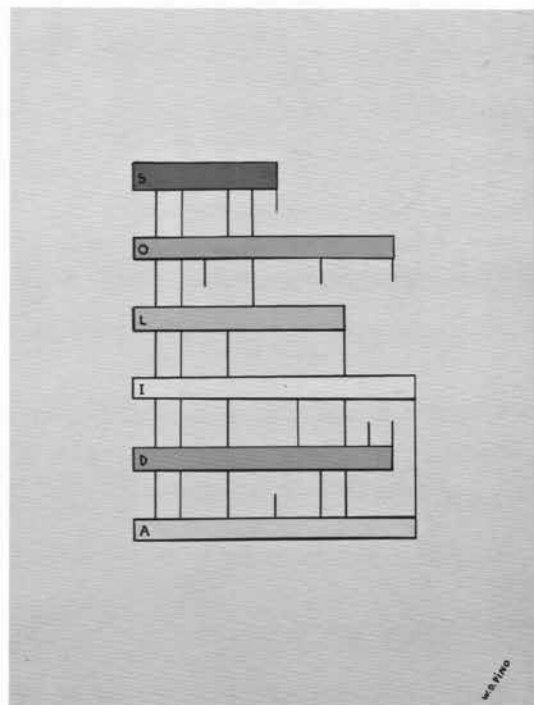
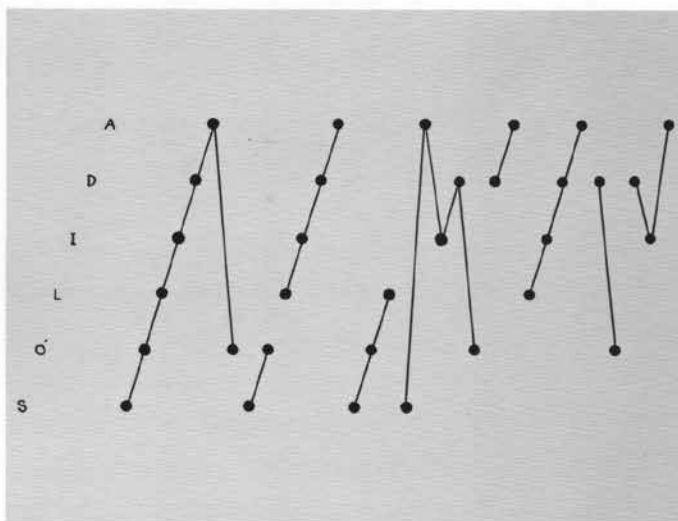


Fig 1. *SOLIDA* (1ª versão),
Wladimir Dias-Pino, 1956.

são, daí uma realização coletiva, sem individualismos. Por um lado adotam o princípio econômico da escrita — a conquista de um conjunto reduzido de códigos (traço/série), sua universalização e os procedimentos de síntese. Por outro, destacam a construção poética e sua natureza icônica e paratática. A organização estrutural do poema permite o deslocamento de um ponto a outro e faz circular a palavra em seus diversos tempos e espaços. A dinâmica e o confronto dos pontos revela a casualidade e a inconstância dos sentidos da palavra. Visa-se atingir a pedra fundamental da estrutura, em seus termos mínimos, maximizando sua possibilidade informacional. O grupo estabeleceu um parâmetro projetual visando criar uma interface entre a indústria e a sociedade, de modo a otimizar o processo produtivo. O que se queria era definir protótipos de uma linguagem adequada às necessidades e características dos *mass-media*: uma linguagem “ao nível da evidência”, afirmou Pignatari. Considerava-se as dimensões materiais de uma escritura apropriada ao mundo cosmopolita. Os poetas do Grupo Noigandres buscavam a construção formal do signo e sua eficácia na condução da mensagem. Três são as dimensões materiais almejadas para a palavra: verbal, vocal e visual, o que pode ser sintetizado pela palavra-valise “verbivocovisual” extraída da obra de James Joyce. O objetivo era definir uma equação que conjugasse a dimensão comunicativa do signo e a informação sensorial.

Já a obra de Dias-Pino se caracteriza por buscar um pensamento gráfico, do qual explora as imagens em suas dimensões poética e criadora, radicalizando a espacialização tipográfica e a sintaxe visual. Em confronto com a hegemonia do alfabeto, o poeta propõe algo para além da associação do pensamento à língua e formula conceitos de linguagem que contrapõe o termo poesia ao de poema. Segundo essas formulações, o poema não se restringe ao uso da palavra — procura ampliar o universo da linguagem (poema) e não exclusivamente da língua (poesia). O poema em sua concepção daria acesso, ao contrário da poesia, a uma nova imaginação desvinculada da escrita alfabética. O poema como exercício de criação de linguagem, afinado com a programação dos meios e aparelhos então nascentes. Na exposição de 1956, ele apresenta as primeiras versões de *Solida* em cartazes que, tendo como matriz a palavra título do poema, se desdobra numa série de palavras — “solidão / só / lida / sol / saído / da / lida / do / dia” — para em seguida recodificá-las em grupos de figuras geométricas, perfurações e gráficos estatísticos. No poema *As palavras* (1952), Dias-Pino deixa claro os vínculos entre a linguagem verbal e a linguagem matemática, considerada pelos concretos mãe de todas as linguagens: “essas repetem / sobre si mesma / palavras e números: / números de letras, / números de sílabas”. Enquanto os poetas do Grupo Noigandres adotam a palavra como unidade mínima, para Dias-Pino a letra é uma unidade numérica a ser explorada estatisticamente por meio de permutações. Seus poemas concretos situam a palavra e a letra no campo semiótico não se limitando ao universo verbal. À poesia de Dias-Pino não interessa a oralidade, como aos poetas do Grupo Noigandres: “um poema escrito é antes de tudo visual, e não sonoro, ele não é um instrumento musical ... a poesia silenciosa, a poesia espacial é contra o herói”, afirma (DIAS-PINO apud MENDONÇA; SÁ, 1983, p. 131). Tendo em vista uma adequação à linguagem cibernética, o poeta propunha uma leitura eletrônica do poema, substituindo a leitura “mecânica” do cérebro humano e ainda a substituição do livro impresso por outros “aparelhos” de leitura.

Ferreira Gullar apresentou na exposição uma vertente que viria caracterizar, posteriormente, o neoconcretismo. O espaço proposto se apresenta como um dado empírico e simbólico, onde a existência do signo depende do uso, da ação e da leitura do espectador — que conferirá expressividade e significação. No manifesto, *Poesia concreta: experiência intuitiva* (GULLAR et al. apud COCCHIARALE et al., 1987, p. 229) publicado em 1957 e assinado por Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, defendia-se a fruição do poema e o tempo verbal como condição para sua existência. Considera-se o poema como “hábitat vital da palavra” e esta objeto exploratório de leitura. Com isso, não almeja a poesia concreta, segundo o manifesto, uma comunicação “mais rápida”, mas sim “o máximo de expressão controlado pelo mínimo de palavras”.

Desde a *A Luta Corporal* (1954), Gullar já articulava conscientemente a disposição dos pretos e dos brancos e experimentava a desconstrução da sintaxe e desmembramento das palavras. Cortes, pausas e deslocamentos estabelecem a acústica do poema “Au sôflu i luz ta pom-/ pa inova/ orbita/ FUROR/ ...”. No lugar da universalidade, o poeta usa como tema, o que testemunhara longe das metrópolis em formação; o som, o pulsar e o odor da cidade de São Luís (em *Poema Sujo*), o ritmo do quintal (“Galo galo”, em *A Luta Corporal*), o registro cinético, visual (figuração icônica) e verbal, de pequenos elementos estruturadores (letras/formigas em *O formigueiro*).

Expõe em 1956 algumas páginas de *O Formigueiro*, que segundo descrição de Augusto de Campos (1978, p. 77) parte “de um núcleo fixo de letras”, que isoladas setorialmente “formariam frases dispostas em páginas separadas” movimentando-se “como o acender e o apagar dos luminosos”. As palavras são fragmentadas e especializadas, o que possibilita a desarticulação sintática e seus desmembramentos em sílabas e letras, que figuram e/ou iconizam o registro cinético e visual de uma “constelação” de formigas. Com esse procedimento Gullar propõe uma atitude exploratória do espectador ou até efetivas operações experimentais de leitura que envolvem a composição das letras, das palavras, das frases e mesmo das páginas.

Há uma tendência ao caos na desconstrução sintática e nos desmembramentos de palavras da poesia de Gullar, o que naturalmente incomodou Augusto de Campos, pela ausência da pureza construtiva, buscada pelo Grupo Noigandres. Este escreveu sobre *O Formigueiro*: “um dilúvio de letras-formigas destruiu as indicações de leitura, deixando poeta e leitor perdidos num caos vocabular incontrolado e incontrolável” (Idem, p. 77). Não está na perspectiva do (neo)concretismo de Gullar chegar à “linha perfeita” de Mallarmé ou à ordem geométrica de Mondrian, com seus elementos construtivos e purificados, entre os quais, o rigor e a tensão da linha reta. Quanto ao espaço gráfico, interessava a Gullar a impregnação do tempo sobre esse espaço criado por Mondrian. Enquanto ao concretismo paulista interessava o caráter estrutural da pintura de Mondrian, os concretistas cariocas observavam a presença da pincelada e a irregularidade da linha. Não por acaso uma das referências do Manifesto Neoconcreto é a obra de Malevich — o branco sobre o branco —, na qual se dá a ação especular sobre a superfície, a não-unidade, a não-uniformidade, a proximidade da obra: a mancha, a ranhura, a marca da pincelada, o incontrolável. Gullar realizou poesia concreta, mas nunca foi construtivista. Voltando ao campo da arte, retoma a “não-objetividade”, o estado do objeto em identidade com o sujeito.

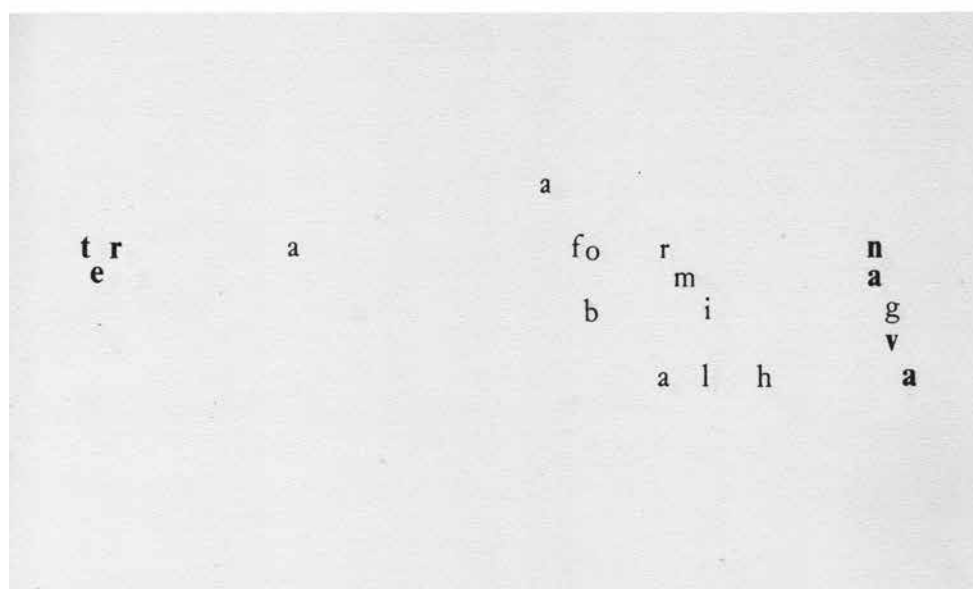
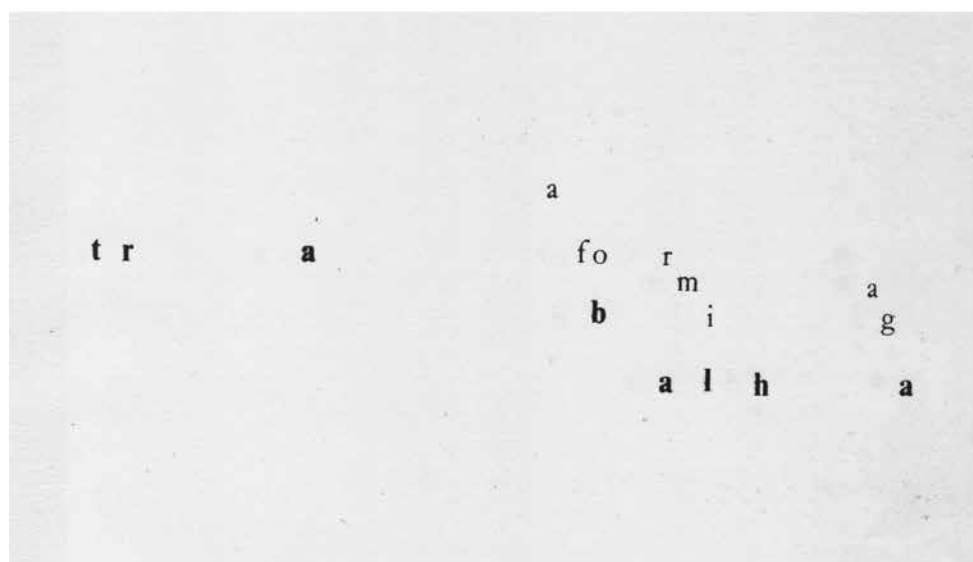
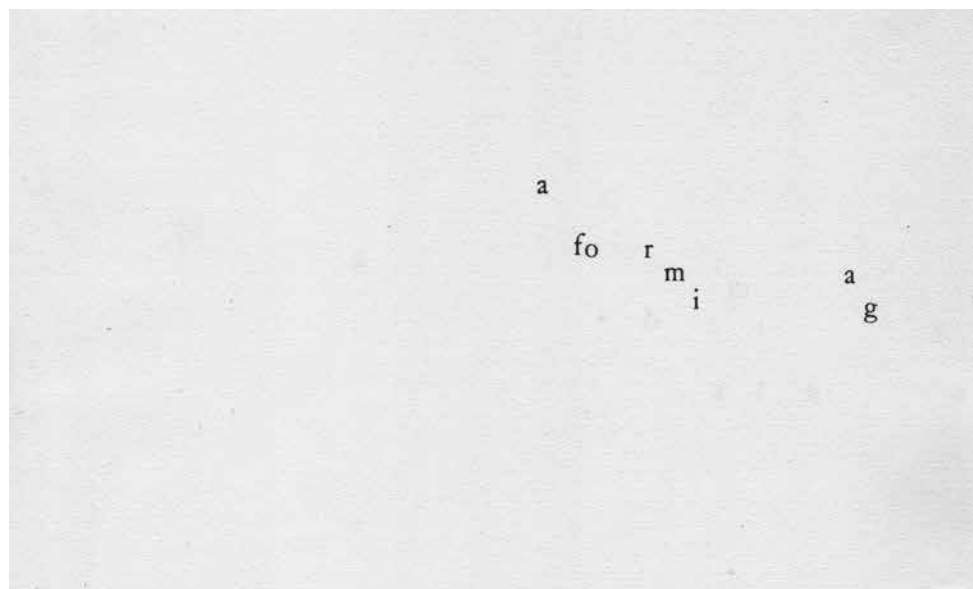


Fig. 2: Sequência de
páginas de
O Formigueiro,
Ferreira Gullar, 1956.

Em âmbito geral a poesia concreta estabelece, com o domínio gráfico do poema, uma prática interdisciplinar e intersemiótica. Traz como referência os diversos movimentos artísticos de linhagem construtiva. No sentido contrário ao aspecto imaterial da informação, consideram meio e mensagem como conteúdo. O conteúdo da mensagem é intrínseco ao meio e não pode ser transferido para outro suporte. Os poetas do Grupo Noigandres procuram veicular seus poemas em diferentes meios (jornal, galerias, cartazes etc.), no entanto reconhecem o livro como suporte “natural” da poesia. Neste caso o livro configura-se como unidade expressiva que veicula uma determinada ideia, exigindo a participação direta do leitor que o manipula, estabelecendo uma relação multi-sensorial. Os poetas concretos inventam uma sintaxe poético visual para o texto ao propor o rompimento da sistemática do verso (poesia sem verso), a espacialização das palavras na página e ostensivos jogos formais e tipográficos.

O Grupo Noigandres constituiu poética voltada aos meios de produção industrial “visando à linguagem e aos meios de comunicação adequados” (PIGNATARI, 1973, p. 21). O poema deve comunicar através de sua própria estrutura. A “estrutura-conteúdo”, segundo expressão de Décio Pignatari, é o que fornece previamente uma sintaxe por uma ordem regular, adiciona significado aos elementos e lhes dá contexto e significância. Visa-se o controle do impacto da informação na mente do receptor. A distribuição textual estatística sobre a superfície fornece não só uma componente relativística como também multidimensional. A estrutura indica como a informação deve ser compreendida — metacomunicação — mensagem sobre como interpretar a mensagem. Com o meio conteúdo e mensagem, evidencia-se a relação isomórfica entre o meio e o conteúdo veiculado.

Ainda na fase pré-concreta, Augusto de Campos, já no bojo do recém-formado Grupo Noigandres, produz a *série poetamemos*, constituído de seis poemas em cores que colocam em relevo a dimensão gráfica e sonora da poesia. Na introdução à série, o poeta planifica sua obra e, contrapondo-se à poesia de extrato “hedonístico-subjetiva”, explicita que sua poesia é fruto de uma consciência produtiva. Destaca em caixa alta o nome — Webern (com duas ocorrências no texto) e a expressão — *klangfarbenmelodie*. Esta última é composta em uma linha isolada e centralizada com generoso espaço entre as letras, o que se soma ao efeito de estranhamento causado pela longa “palavra-valise”, em língua alemã, levando o leitor a quase soletrá-la, o que provoca um retardamento na leitura que contribui à sua assimilação. Augusto de Campos destaca graficamente, com isso, o ponto de partida de sua proposta poética. De resto, a caixa alta não é usada, nem mesmo capitulando as frases. Minimizam-se os gestos compositivos, permitindo que as frases e as palavras se intertextualizem. O uso do “ou ...” na abertura do texto sugere um deslocamento em relação ao proposto pelo estatuto poético vigente para delinear novas perspectivas.

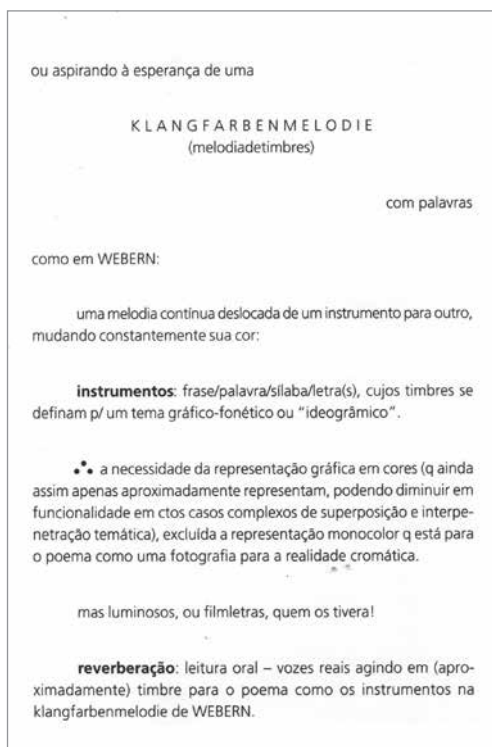
Augusto de Campos procura articular o ponto de correspondência entre os conceitos de som (expresso no tempo) e de cor (expresso no espaço), o que se torna claro no texto introdutório: “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o outro, mudando constantemente sua cor”. O timbre é sugerido no poema pelo uso das cores. São usadas ao todo, na *Série*,

as seis cores primárias e secundárias. O conjunto é estruturalmente completo, forma uma totalidade em cores, sejam prismadas do branco do papel ou decompostas do preto da escritura. Como no serialismo, Augusto de Campos opera com a diversidade de intervalos, assegurando à sonoridade do poema a máxima variedade de graus. No movimento sinestésico de leitura acelera e retarda a sua temporalidade. Combina o uso das cores à distribuição das distintas unidades de significação — frase/palavra/sílaba/letra —, que se agrupam e se destacam compondo uma estrutura que favorece múltiplas leituras e sentidos. As unidades são justapostas, podendo haver entre elas uma área em branco equivalente ao espaço de uma letra, um longo espaço formando uma ativa linha branca, ou nenhum espaço formando uma nova unidade de sentido (que nesses poemas podem ainda se manter separadas pela distinção das cores), explorando a possibilidade da intraposição das palavras como as palavras-montagem de James Joyce. A fragmentação da sintaxe e das palavras, os brancos (silêncios) mais e menos vibrantes/ativos e o entrelaçamento do texto através da cor operam a transformação e o movimento incessante. As linhas se flexionam e se tecem: são plurais, simultâneas, policrômicas; formam nós, divergem e convergem à letra iconizada. A palavra — fragmentada pela cor, pelo espaço entre as letras e pelas próprias letras — é um todo formado de partes, que pode se recompor constantemente. A redução ao mínimo dinamiza e instrumentaliza a melodia de timbres. Os poemas não se limitam à língua pátria (mãe, sorella, lynx), mas estruturam o sentido ideogramaticamente. Dá-se na construção de um espaço discursivo que exige a participação do leitor no processo de constante montagem.

Fig. 3a. *Série Poetamentos* (Introdução),
Augusto de Campos, 1953



Fig. 3b. *Série Poetamentos* (Lygia),
Augusto de Campos, 1953



Plasticamente a *Série* remete às últimas obras de Mondrian, os *Boogy-Woogie* realizados na década de 40 quando o pintor procurou refúgio nos Estados Unidos. Neles o pintor abandona a divisão do espaço determinada pela justaposição assimétrica de retângulos relacionais e rompe com as linhas contínuas e pretas que subdividem o espaço numa “tendência estatizante” (CAMPOS, Haroldo de. “Aspectos da Poesia Concreta”. In: CAMPOS, Augusto et al., 1975, p. 103). Passa a imprimir movimento com linhas fragmentadas, pelas cores sugerindo o ritmo da música, da dança boogy-woogie e da rede estrutural dinâmica da grande cidade. O impacto sofrido por Mondrian frente à mega-cidade de Nova York fez ruir o fio preto, o perfeito equilíbrio das escalas para comunicar um mundo inteiramente de cores, prismático. Já não era um mundo de fachadas, janelas ou ambientes cuidadosamente modulados, mas visto do alto do Empire State ou de grandes boulevares com sua arquitetura/signo (prédios/letreiros). Não se trata de um espaço ritmado, mas do ritmo trazido para o interior da linha pelas cores, multiplicando as vibrações no interior do quadro e decompondo o espaço. A (pré) concepção da estrutura (urbana) é abandonada, sendo esta, então, entendida como um sistema dinâmico (in)definido pelas relações dialéticas. Neste momento Mondrian passa a usar fitas adesivas, pedaços de papel ou pincela os pequenos retângulos sem regularidade. Com isso compõe indefinidamente os pequenos retângulos que eventualmente se sobrepõem formando zonas nucleares e evidencia os deslocamentos em perspectiva dos contrastes cromáticos. Ao abandonar a unidade estrutural, a pintura de Mondrian ganha caráter operatório que, por definir, permanece inacabada.

Em pesquisas realizadas a partir de 1953, Israel Pedrosa, numa metodologia próxima ao movimento concreto, se lança ao desafio de racionalizar o uso da cor e controlar suas variáveis relativas. Subdivide a superfície em unidades padrões para o controle dos efeitos derivados a partir da observação da *qualidade* (características das cores), *forma* (característica das áreas coloridas), quantidade (extensão das áreas coloridas), posicionamento (relacionamento e integração das áreas coloridas) (PEDROSA, 1982, p. 181). Os funcionalistas pretendiam apreender a realidade pela totalidade, sendo as partes, especificidades funcionais, entendidas somente através do todo. Procurava-se designar às formas o seu papel funcional.

Esteticamente o Grupo Noigandres aponta para a constante transformação das formas em função da necessidade de construção de linguagens frente ao surgimento de novos meios e de novas tecnologias. Observa-se a totalidade imagem/suporte e a dinâmica, esta definida de uma geometria. Já na fase concreta o grupo descarta o uso da cor e, tomando em síntese o traço — o preto e o branco, busca uma poética de termos mínimos e visualidade estrutural. As características de composição do poema, a regularidade dos tipos e o absoluto controle da disposição dos elementos na página, conferem à visualidade da poesia concreta um caráter tipográfico — “separação dos elementos na página por meio de um rígido sistema de *grid* (diagrama), uso uniforme de tipos, economia extrema de formas, racionalização dos elementos gráficos e da produção” (CAMARA, 2000, p. 90).

A questão do grid era compartilhada com a arquitetura moderna e sua utopia utilitarista fundada em questões estilísticas como estrutura, módulo,

repetição e regularidade global da sua organização. O título dado ao manifesto do grupo — *plano piloto para poesia concreta* (1958) — evidencia sua relação com a arquitetura moderna. Pensa-se a forma de modo a corresponder precisamente a sua função, eliminando, com o projeto, as contradições. O *grid* que planifica o espaço, geometriza-o e o ordena. Pela projeção desejada, a forma fluiria num espaço de continuidades, o espaço da civilização e o espaço da natureza. O ambiente interior e exterior se interpenetram e se atravessam. Em gestos mínimos, como quem registra um lugar no mapa, Lucio Costa concebeu a cidade de Brasília: “Nasceu de um gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse; dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (COSTA, Lucio. Memória descritiva do Plano Piloto. In: COSTA, 1995, p. 284). Uma cidade reduzida a dois movimentos — o horizontal (onde a vida flui) e o vertical (o que o homem almeja) — e a um cruzamento. A cidade a ser apreendida pela estrutura em sua totalidade, como um logograma.

A poesia do Grupo Noigandres, no período mais radical em que opta pela “matemática da composição”, se resolve pela dinâmica da estrutura a ser planejada com nitidez lógica e precisa. Abandona a fisionomia (o movimento imitativo do real) característica dos primeiros poemas, em prol de um ordenamento anti-mimético e anti-natural. Nas ligações estruturais, às quais os elementos estão subordinados, os pontos são confrontados revelando a casualidade e a inconstância dos sentidos da palavra. A estrutura planejada deve propiciar a redução dos vocábulos e dos elementos compositivos e, com uso de paronomásias e formas binárias de associação, abarca, por síntese, a ordem do relativo, do probabilístico, designando uma unidade vórtice, planificadora das camadas de signos.

O Grupo Noigandres sintetizou, em sua obra poética, algumas das questões que alimentaram o processo da modernidade. Foi particularmente feliz na articulação entre linguagem e temática, nas muitas invenções sintáticas e semânticas. Tornou a poesia explicitamente inter-semiótica, interpondo os diversos tipos de linguagem e expressões artísticas. Delineou as diversas possibilidades do não-discursivo, do não-linear, ou positivando, do sintético, do pensamento por imagens, por conceitos, o pensamento sintético-ideográfico, do qual se vale não só a poesia mas os mais diversos campos da linguagem.

Referências

- AMARAL, Aracy A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950/1962*. Rio de Janeiro, São Paulo: Pinacoteca, 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambisiosos, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- COCCHIARALE, Fernando. et. al. *Abstracionismo: Geométrico e informal*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registros de uma vivência*. São Paulo: Empresa das artes, 1995.
- DIAS-PINO, Wladimir. *A Separação entre inscrever e escrever*. Cuiabá: Edições de Maio, 1982.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio, SÁ, Alvaro. *Poesia de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1982.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Geraldo Ferraz e a crítica de arte¹

Ana Maria Pimenta Hoffmann²

Resumo

O crítico Geraldo Ferraz proveniente do jornalismo e da literatura contribuiu para a difusão da crítica de arte e para o desenvolvimento do jornalismo na área cultural. Neste estudo de sua trajetória, enfatizamos a análise de suas reflexões sobre arte e seus posicionamentos estéticos.

Palavras chave

Geraldo Ferraz, Crítica de Arte, Arte Brasileira

Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves (1905-1979), conhecido como Geraldo Ferraz, atuou como jornalista, crítico literário e de artes plásticas, estando sempre presente e atuante diante dos principais eventos em artes plásticas e arquitetura nas cinco décadas em que esteve envolvido com a vida cultural brasileira.

Trabalhou desde cedo, junto à atividade jornalística. Conviveu com intelectuais e, por vocação, por acaso e por determinação, desde o final da década de 1920 escreveu sobre artes. Dedicou-se às letras, escrevendo dois romances e um livro de contos. Como crítico de arte e de arquitetura, publicou alguns livros, sendo que um deles, sobre arquitetura moderna, destacou-o como pioneiro na historiografia da arquitetura no Brasil. Jornalista, atuando tanto como repórter quanto como editor, valorizou a pesquisa em seus textos. A sua produção como crítico de arte foi pouco estudada, sendo ela fonte fundamental para a compreensão de um certo período das artes plásticas, o período entre a Semana de Arte Moderna e as Bienais.

Autodidata, Ferraz possuía amplo conhecimento na área da literatura e artes. Participou do grupo dos modernistas, e fez do jornalismo seu ganha-pão, o que justifica, em parte, os altos e baixos de sua carreira como jornalista e como crítico.

Romancista de vanguarda, ficou conhecido pelo romance *Doramundo*, mas também pelo jornalismo cultural. E, podemos dizer que este jornalismo já vinha sendo desenvolvido desde a década de 1940, quando Ferraz e Patrícia Galvão dirigiram o *Suplemento Literário*, no *Diário da Noite*, onde eram publicadas notícias e artigos nas áreas de Artes, Música, Teatro e Literatura (Cf. NEVES, 2005).

¹ Comunicação publicada nos Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 2010.

² Ana Hoffmann é bacharel em História e mestre em História da Arte e da Cultura pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP). Atualmente é professora no Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH - Unifesp), responsável pela sub-área de História da Arte Moderna. Atua nas áreas de História da Arte Moderna no Brasil e História da Crítica de Arte Brasileira.

É citado como “forasteiro social” do grupo da Semana de Arte Moderna de 1922, já que não pertencia aos círculos aristocráticos que o caracterizaram. Em nota, no livro *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*, Heloisa Pontes (1998) compara Geraldo Ferraz ao crítico Luis Martins, em suas trajetórias e ingressos no círculo de modernistas – este, um “forasteiro geográfico”, pois tinha vindo do Rio de Janeiro.

Nascido no interior de São Paulo, em Campos Novos de Paranapanema, ficou órfão aos 10 anos. O seu primeiro emprego foi de entregador e tipógrafo nas tipografias Magone e Condor, no início da década de 1920, onde iniciou seu interesse pelo campo das letras, conhecendo literatos como Guilherme de Almeida e outros da revista *Renascença*. Ainda muito jovem, escreveu um romance intitulado *Sombras e Reflexos*, hoje perdido. Na tentativa de publicá-lo, apresentou-o a Monteiro Lobato, que não publicou, mas contratou Ferraz como revisor da *Revista do Brasil*. Em autobiografia, chamou esta primeira vivência com intelectuais de “experiência gloriosa” e se auto-intituiu como “um escritor que iniciara a vida por causa de um romance falhado” (FERRAZ, 1983, p. 153).

Iniciou sua carreira como repórter em 1928, no *Diário da Noite*, onde foi designado para entrevistar o pianista João de Souza Lima, que estava hospedado na casa de Tarsila do Amaral. Durante a entrevista, em conversa com Oswald de Andrade e a pintora, demonstra familiaridade com a arte moderna, impressionando o casal. Obteve assim, inserção privilegiada no grupo de modernistas, habilitando-se a fazer uma reportagem sobre Tarsila no *Diário da Noite*.

Assim, torna-se o primeiro jornalista a atuar em artes plásticas de forma regular na capital paulista. Luiz Martins e Lourival Gomes Machado, outros dois críticos importantes da cidade, só irão escrever regularmente a partir de 1938 e 1941, respectivamente (NEVES, 2005, p. 198).

Ferraz não era acadêmico, mas estava a par das últimas publicações, como a *Revista de Occidente*, redigida por Ortega y Gasset. Pelos seus textos percebe-se que era leitor das principais publicações na área de artes plásticas e arquitetura. Nestes anos iniciais também manteve amizade com Flávio de Carvalho.

Na política, teve uma atuação junto a Frente Única Anti-fascista, entre 1933 e 1934. Em parceria com os colegas do *Diário da Noite*, fundou a revista mensal *O Homem Livre*, em 1937, que tinha como objetivo esclarecer sobre temas políticos. Nesta revista escreveu também Mário Pedrosa.

Em 1934 sai dos Diários Associados e trabalha, por poucos meses, no *Correio da Tarde*, em busca de melhor remuneração. A partir de 1937, Geraldo Ferraz torna-se editor de *A Tribuna*, de Santos, mas continua escrevendo no *Diário da Noite* e em *A Gazeta*.

Em 1940, começou a viver com Patrícia Galvão (Pagu), recém-libertada pelo governo do Estado Novo. Em 1942, ambos passam a viver no Rio de Janeiro, onde Ferraz trabalhou no *Diário da Noite* carioca, e posteriormente, em *O Jornal*, onde atuou na parte editorial e na crítica. Neste mesmo veículo, esteve ligado ao *Suplemento de Letras e Arte*, dirigido por

Vinícius de Moraes, onde foram lançadas biografias de artistas brasileiros como Cândido Portinari, Roberto Burle Marx e Oswaldo Goeldi (NEVES, 2005, p. 51). Em 1945, ainda no Rio de Janeiro, publica com Pagu o livro *A Famosa Revista*³, romance sobre casal de militantes comunistas que criticavam o caráter dogmático do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Pagu havia militado no PCB nos anos de 1930, decepcionando-se com a corrupção e sectarismo dos colegas.

Foi também destes anos a participação do casal na revista *Vanguarda Socialista*, dirigida por Mário Pedrosa, que havia retornando do exílio imposto pelo Estado Novo em 1945. Publicada de agosto de 1945 a abril de 1948, a revista tinha como objetivo divulgar informações sobre o socialismo independente. A revista combatia o PCB de orientação stalinista. Com o cargo de editor, Geraldo Ferraz escreveu poucos artigos na *Vanguarda Socialista*; sendo estes na área de artes plásticas: “O PCB e a liberdade de expressão”, “Os artistas plásticos e o Partido Comunista”, “A revista de arte da ENBA”, “Pelo 2º centenário de Goya”. Vale lembrar que foi nesta revista que se publicou o manifesto de André Breton e Diego Rivera “Por uma arte revolucionária independente”⁴, provavelmente por intermédio de Mário Pedrosa. Patrícia Galvão escreveu sobre literatura, defendendo a autonomia do escritor, com reflexões sobre o papel da arte e da estética na revolução.

Em 1946, voltaram a São Paulo e Ferraz retornou ao *Diário da Noite*, sendo neste momento convidado a dirigir o *Suplemento Literário* do *Diário de São Paulo*, que foi publicado entre 1946 e 1948. Ali, ele e Patrícia Galvão desenvolveram trabalho de jornalismo na área, não só de literatura, mas de artes plásticas, teatro e humanidades, abordando notícias nacionais e internacionais.

Neste mesmo período, secretariou o *Diário da Noite*, colaborou no *Diário de São Paulo* e trabalhou na agência *France Press*.

Em 1954, foi chamado pelo dono de *A Tribuna*, de Santos, para secretariar este jornal, indo morar em caráter definitivo nesta cidade. De lá, Ferraz manteve suas atividades em crítica de arte e arquitetura, além de ter tido condições para publicar o romance *Doramundo*⁵, em 1956.

Pouco depois, também em 1956, foi chamado para substituir Lourival Gomes Machado nas colunas sobre artes plásticas no jornal *O Estado de S. Paulo* e nesta função permaneceu por quinze anos.

A sua atuação no jornal *O Estado de S. Paulo*, obedeceu a uma dinâmica própria à atividade de repórter e editor: são poucos os artigos assinados, sendo estes, geralmente publicados no *Suplemento Literário* deste jornal ou enviados do exterior. Os artigos das colunas “Artes Plásticas” e “Itinerário de Artes Plásticas”, pelas quais era responsável, não são assinados, e a autoria foi atestada por documentação colhida junto ao arquivo deste jornal⁶. Parte importante de seu trabalho se deu na atividade do chamado jornalismo cultural, em que verifica-se uma abrangência de temas, relacionando as várias atividades na área cultural, como notícias e diagnósticos. Assim como o *Suplemento Literário*, as páginas sobre artes em *O Estado de S. Paulo* tiveram um espírito eclético.

Nas décadas de 1940 e 1950, quando são grandes as mudanças no cenário cultural e urbano de São Paulo, os jornais diários acompanhariam o

3 GALVÃO, Patrícia e FERRAZ, Geraldo. *A famosa revista*. Rio de Janeiro: Americedit, 1945.

4 Embora assinado por Breton e Rivera, o manifesto foi redigido por André Breton em parceria com Leon Trotsky, em 1938, quando este se encontrava exilado no México. (Nota dos editores).

5 Doramundo. Santos: Centro de Estudos Fernando Pessoa, 1956.

6 Informações obtidas junto ao arquivo do jornal *O Estado de S. Paulo*. Este jornal produziu, até o ano de 1997, uma lista com todos os artigos de seus colaboradores, para fins de referência interna. Nestas listas, estão os títulos das matérias, o dia, a página e a coluna; constando também se está com ou sem assinatura.

crescimento da cidade e incrementariam a vida cultural. A pauta das páginas do jornal *O Estado de S. Paulo* dedicadas às artes refletia este crescimento e contribuía para a divulgação e reflexão destas atividades, sejam elas publicações, seminários e congressos, exposições de artes ou concertos. As mostras competitivas e seus processos de seleção e premiação foram temas constantes. A atuação de Geraldo Ferraz, como editor da coluna sobre artes plásticas – e como crítico – é notável pela consistência de seus artigos, onde demonstra como analisar o fato cultural ou artístico em sua completude, abrangendo o contexto histórico e a análise estética, e o âmbito institucional em que foi produzido. O crescimento das atividades institucionais dos recém-inaugurados museus e dos polêmicos Salões era assunto na imprensa diária e motivo de debate crítico. Ferraz participa, notavelmente, deste processo. É importante assinalar que nos textos deste crítico há uma preocupação com uma análise comparativa entre os vários acontecimentos nacionais e mundiais.

Em 1960, Francisco Matarazzo Sobrinho o convidou para ser diretor da VI Bienal. Ao receber o convite, o crítico argumentou que somente tinha conhecimento do contexto internacional por revistas e publicações, nunca tendo viajado para o exterior (FERRAZ, 1983). Assim sendo, o industrial paga uma viagem de estudo ao crítico e Mário Pedrosa assume a direção desta última Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP. Mas Ferraz estaria fortemente ligado à recém-criada Fundação Bienal, participando da primeira assessoria em artes plásticas, junto com Sergio Milliet e Walter Zanini, em 1963.

Nesta viagem, o crítico escreve alguns artigos para *O Estado de S. Paulo*; o primeiro deles, “Elos de uma Cadeia” (30 de julho de 1960), analisa a relação entre a Documenta de Kassel, a Bienal de Veneza, e a Bienal de São Paulo⁷. Escreve outros dois sobre a XXX Bienal de Veneza e um sobre a Trienal de Milão⁸, onde demonstra grande preocupação didática e informativa.

Deve-se também destacar que os livros que escreveu irão marcar o contexto da História da Arte e da Arquitetura, sendo eles *Lívio Abramo*, de 1955⁹, da coleção “Artistas Brasileiros Contemporâneos” (Col. ABC) editada por Sergio Milliet no MAM SP; e *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1949*¹⁰, de 1965, editado pelo MASP.

Ao escrever sobre a trajetória artística do gravador Lívio Abramo, Ferraz percorre a história universal da gravura, da Idade Média ao expressionismo alemão e a história da gravura brasileira. Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo seriam, segundo o autor, os dois grandes mestres da gravura moderna brasileira. A partir de aspectos biográficos de Abramo – sua atividade como operador de Telex, seu temperamento introspectivo, o autodidatismo –, Ferraz pontua questões técnicas do processo de gravação e impressão para caracterizar a produção do artista. Neste texto, o crítico analisa as “variações formais” que levaram Lívio Abramo aos caminhos da abstração, detendo-se, por exemplo, em questões técnicas, como o deslocamento do uso das ferramentas da ‘gravura de topo’ que Abramo fez para a ‘gravura de fio’, dando uma característica única aos seus trabalhos. Estas ferramentas, segundo o texto, formam herdadas do gravador Adolf Kohler, com quem Abramo teve aulas na Escola de Xilogravura do Horto Florestal¹¹. Na abordagem crítica de Ferraz, sempre aparecem questões ligadas ao *metier*, sejam institucionais, ou técnicas, como

7 FERRAZ, Geraldo. “Elos de uma cadeia”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 de julho de 1960.

8 FERRAZ, Geraldo. “Mostra futurista incompleta encerrou a Bienal de Veneza”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 de outubro de 1960 e “Visita a Trienal de Milão”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 de novembro de 1960.

9 Lívio Abramo. Coleção A.B.C. - Artistas Brasileiros Contemporâneos no. 5 (dir. Sergio Milliet). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955.

10 Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1940. São Paulo: Museu de Arte, 1965.

11 Adolf Kohler foi coordenador da Escola de Xilogravura do Horto de São Paulo, entre os anos de 1940 e 1950. Nascido em Stuttgart, Alemanha, em 1882, Kohler se formou segundo a orientação didática da xilogravura da ilustração europeia do século 19 – aquela que valoriza a precisão do corte e a fidelidade ao desenho. Lívio Abramo o conheceu em 1940 e conviveu com ele pelos dez anos seguintes (Cf. COSTELLA, s.d.).

neste caso. No texto, Ferraz utilizou-se, por exemplo, das características da xilogravura como metáfora da arte de Lívio Abramo: “diante de fios e nervuras no registro dos caminhos por onde circula a seiva” (FERRAZ, 1955, p.16).

Esta crítica, mais depurada que aquela escrita em jornais, com abordagem erudita e formalista, busca dar uma abrangência histórica para sua apreciação, tematizando as etapas do desenvolvimento da pesquisa técnica e estética, e buscando uma definição poética. Ferraz, escritor que era, e convivendo intensamente com literatos e poetas, interessa-se em definir as possibilidades de comunicação da obra por uma aproximação dos meios pelos quais ela é constituída; neste caso, as técnicas de gravação e de composição do desenho, assim como o processo de impressão.

Jornalista, próximo à atividade tipográfica, Geraldo Ferraz deu especial atenção, em sua crítica de uma forma geral, à gravura. Amigo de Lívio Abramo, escreveu, por exemplo, entre 1957 e 1959, três catálogos sobre uma aluna deste, a jovem Maria Bonomi¹².

O outro livro que Ferraz publicou foi *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 – 1940*, em 1965, que é considerada importante obra na crítica da arquitetura brasileira (Cf. LIRA, 2005). Assim como a monografia sobre o gravador Lívio Abramo, analisada acima, este livro possui um rico projeto gráfico, que corresponde à minuciosa pesquisa sobre a obra do arquiteto. São apresentados fac-símiles de projetos e desenhos, e farta documentação fotográfica feita pelo próprio Geraldo Ferraz. Esta pesquisa que fez sobre o arquiteto russo imigrado foi fruto de uma convivência que data do final da década de 1920, e coroa uma confluência de interesses que o jornalista teve pela arquitetura brasileira – que foram importantes do ponto de vista da sua inserção histórica no movimento modernista. Como antecedente a este texto, vale citar que nos anos de 1955 e 1956, Ferraz escreve na revista *Habitat* uma série de artigos intitulados “Individualidade na História da Atual Arquitetura no Brasil”.

Proveniente do jornalismo, Geraldo Ferraz valorizou o fato e fez de suas intervenções no campo da crítica de arte e arquitetura instrumento de divulgação das artes plásticas no país. Desta forma, desenvolve uma crítica independente que toma para si e para outros críticos, a responsabilidade de promover o debate e de divulgar as polêmicas. Ligado à literatura, à crítica literária e ao jornalismo cultural, desde a década de 1920, deu às reportagens e aos artigos um caráter eclético, o que contribui para análises abrangentes.

Autodidata, estabeleceu significativa rede de relacionamentos pessoais ligados à literatura, às artes plásticas, à arquitetura, à política e ao teatro. Assim, possibilitando uma experiência de reflexão sobre os movimentos de arte nacionais e internacionais, o que, em seus textos, aparece na forma de análises críticas e conexões entre arte nacional, européia, norte americana e latino-americana.

Paralelamente, Geraldo Ferraz é um dos maiores entusiastas do projeto proposto por Sergio Milliet na célebre segunda Bienal de 1953: as Salas Especiais que homenageavam artistas ou tematizavam movimentos, com

12 Maria Bonomi: gravura 1957-1959 (cat. de exp.). São Paulo: Galeria Ibeu 17, 1959; Maria Bonomi: gravura 1957-1959 (cat. de exp.). São Paulo: Galeria Ambiente, 1959; Gravuras de Maria Bonomi (cat. de exp.). São Paulo: Galeria Cosme Velho, 1966.

curadorias próprias e caráter didático. Este projeto intelectual e educativo das Bienais pode ser considerado uma herança do conjunto dos críticos de arte proveniente dos quadros da Universidade de São Paulo, como Lourival Gomes Machado.

Concluindo, podemos dizer que duas são as experiências fundamentais na trajetória pessoal do ‘jornalista’ Geraldo Ferraz: a infância pobre e a convivência com intelectuais no início do século, sejam os modernistas, como Oswald de Andrade, ou nacionalistas, como Monteiro Lobato.

Também são duas as experiências que irão marcar a maturidade do ‘crítico de arte’: a convivência com comunistas, como Mário Pedrosa, e a paixão e parceria com Patrícia Galvão.

Aquelas primeiras experiências proporcionaram formação humanista ampla e a possibilidade do autodidatismo; das experiências da maturidade, um ideário voltado ao esclarecimento cultural contra o obscurantismo nos assuntos da política e da cultura.

A tenacidade e equidade no trabalho como jornalista e como crítico de arte fazem de Geraldo Ferraz uma figura ímpar no meio cultural brasileiro. Na pesquisa em História da Arte no Brasil, torna-se uma fonte fundamental para o entendimento da relação entre o jornalismo e a crítica de arte, e os processos de formação e consolidação da divulgação da Arte no Brasil.

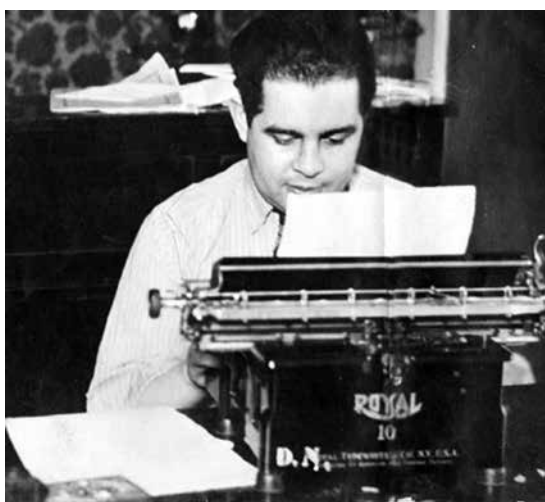


Imagem 1. Geraldo Ferraz. Acervo do Arquivo Edgard Leuenroth da Universidade Estadual de Campinas

Imagem 2. Capa de *Doramundo*. Santos: Centro de Estudos Fernando Pessoa, 1956.



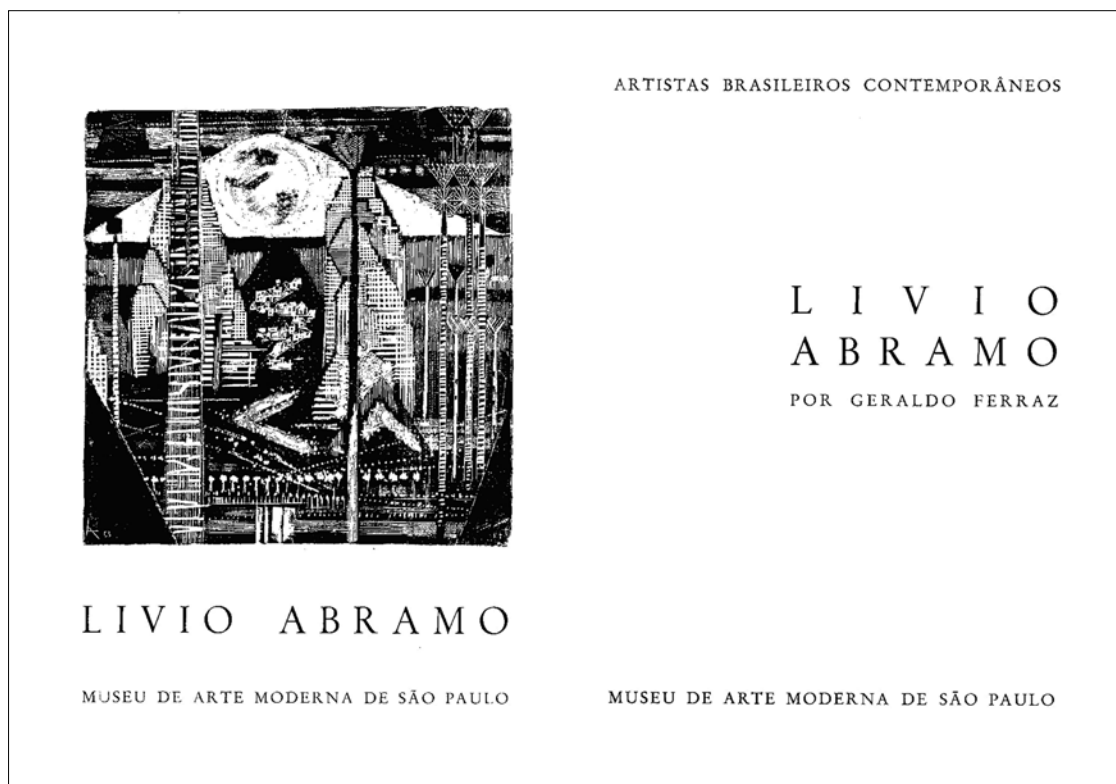


Imagem 3. Capa e página de rosto *Livio Abramo*. Coleção A.B.C. - Artistas Brasileiros Contemporâneos no. 5 (dir. Sergio Milliet). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955.

Bibliografia

COSTELLA, Antônio F. *Xilogravura na Escola do Horto* (Adolf Kohler e seus discípulos). São Paulo: Editora Mantiqueira, s.d.

FERRAZ, Geraldo. *Depois de tudo: memórias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

LIRA, José Tavares de Correia de. "Crítica modernista e urbanismo: Geraldo Ferraz em São Paulo, da Semana a Brasília", *XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR)*, 2005

NEVES, Juliana. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão – A experiência do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940- 68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

As imagens cruzadas de Lourival Gomes Machado: leituras formais, fotografia e gestualidade expressiva

Ana Cândida de Avelar¹

Resumo

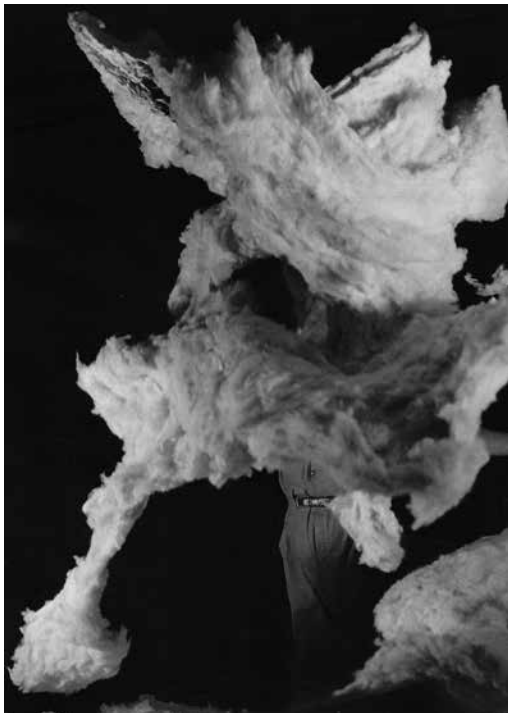
A partir de meados dos anos 1950, Lourival Gomes Machado discute a abstração expressiva defendendo a intuição e a subjetividade como fatores essenciais para a produção artística. Diante dessa concepção, a ideia de autor se fortalece por meio da exaltação do gesto como marca inegável do artista, um resultado de seu compromisso ético com a arte. Visando formar um público apreciador da arte abstrata, Gomes Machado desenvolve, em alguns textos seus publicados no Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo, leituras formalistas a partir de fotografias.

Palavras-Chave

fotografia; gestualidade; abstração; Lourival Gomes Machado

Fotos de Peter Scheier, sem título,
reproduzidas em GEYERHAHN, Stephan.
Brazil: portrait of a great country. Rio de
Janeiro: Colibris, 1959.

¹ Doutora em Artes pela ECA-USP e
membro do Grupo de Estudos Arte &
Fotografia do Departamento de Artes
Plásticas. Atualmente, coordena o Núcleo
de Pesquisa e Mediação do Centro
Universitário Maria Antonia.



Reconhecidamente interessado pelas possibilidades da produção abstrato-expressiva, o crítico Lourival Gomes Machado, atuante na imprensa entre as décadas de 1940 e 1960 e professor de Política e História da Arte na Universidade de São Paulo, defendeu a intuição e a subjetividade como fatores essenciais para a produção artística. Diante dessa concepção, a ideia de autoria se fortalece por meio da exaltação do gesto como marca inegável do artista criador de uma obra única, resultado de seu compromisso ético com a arte.

Visando formar um público apreciador das abstrações não-geométricas, poéticas que despontam com maior intensidade na cena brasileira a partir de meados dos anos 1950, Gomes Machado desenvolve leituras formais a partir de fotografias publicadas em jornais e revistas, comparando-as tanto entre si como a esculturas abstratas. As análises do crítico são pormenorizadas e desenvolvidas quase que passo-a-passo, num evidente movimento didático que indica o objetivo de aproximar o leitor comum de um parâmetro de compreensão das obras que lhe era pouquíssimo familiar: as relações entre manchas, linhas, campos de cor, texturas etc. como condutores na leitura de uma imagem.

Sendo assim, propõe-se aqui uma investigação ainda inicial sobre a postura de Gomes Machado diante da fotografia, um meio problematizador dessa concepção sobre arte que se apóia no intuitivo e na subjetividade. Atenta-se particularmente para as ressonâncias de seu interesse pela arte abstrata expressiva na abordagem da produção fotográfica.

Gestualidade como estratégia I: expressionismo abstrato no MOMA

Em “Abstract Expressionism at The Museum of Modern Art”, uma mostra sobre o expressionismo abstrato realizada em 2010 no Museu de Arte Moderna de Nova York, o MOMA, além das celebrizadas obras exemplares de grandes nomes do expressionismo abstrato – os *drippings* de Jackson Pollock (1912-1956), as gestualidades de Franz Kline (1910-1962), o inacabado de Robert Motherwell (1915-1991) – foram exibidas fotos de Aaron Siskind (1903-1991), Harry Callahan (1912-1999) e Nathan Lyons (1930), entre outros. Na capa do catálogo da mostra, apresenta-se claramente qual o teor da visão da curadoria – na pintura, as mãos de Pollock aparecem impressas sobre a tela, reafirmando um discurso que privilegia o gesto como portador de noções como autoria e originalidade e, mais ainda, a importância dessas poéticas abstratas individuais como lugar privilegiado da história da arte norte-americana.

Ao longo do catálogo, a curadora Ann Temkin, uma especialista em expressionismo abstrato, discute vagamente a relação entre esses fotógrafos e os pintores, indicando que pode ter havido um impulso de certa fotografia norte-americana dos anos 1950 no sentido de dialogar com a visualidade dos pintores da dita Escola de Nova York. Em outras palavras, essas imagens teriam como objeto a mancha, o campo de cor, os vestígios ocasionados pelo derramamento de tinta, buscando em recortes da realidade um efeito semelhante àquele desenvolvido pelos expressionistas abstratos – seja ele de gestualidade ou de justaposição de formas com contornos sutilmente geometrizados.

Essa apresentação dos trabalhos uns ao lado dos outros, pinturas e fotos, tanto na mostra como no catálogo, demonstra uma intenção da curadora – embora implícita – de apontar mais do que um diálogo entre pintores e fotógrafos. Numa leitura atenta do texto, é impossível deixar de notar sua estratégia principal: revelar como a relevância e hegemonia do expressionismo abstrato no período foram de tal ordem a ponto de outros artistas, no caso, os fotógrafos elencados, interessarem-se em produzir imagens que emulassem visualmente a produção expressionista abstrata. Entretanto, para se avaliar se tais fotógrafos de fato estavam interessados pelas questões formais exploradas pelo expressionismo abstrato, seria necessário examinar mais detidamente a trajetória da obra de cada um.

Porém, o que nos interessa aqui sobretudo é a estratégia da curadoria ao reunir essas produções: há aí uma proposta de aproximação formal das obras que, dentro de um mesmo período, poderiam refletir um compartilhamento de ideias por parte desses artistas. Note-se ainda como mostrar essas fotos numa grande retrospectiva de uma vertente largamente festejada e valorizada, num museu renomado, chama a atenção para esses fotógrafos não tão conhecidos, pelo menos não tão conhecidos quanto Pollock, Motherwell e Kline. Em outras palavras: a curadoria encontrou uma estratégia capaz de iluminar obras da coleção do museu que não dispõem de grande visibilidade.

Gestualidade como estratégia II: convergências formais

Lourival Gomes Machado, ao reunir imagens de meios e artistas diversos, lança mão de uma estratégia semelhante à da curadora do MOMA, embora sua intenção, segundo ele próprio esclarece, seja desenvolver leituras formalistas que evidenciem uma “convergência” formal.

Se a aproximação de peças de arte por tal ou qual semelhança formal tem freqüentemente constituído o assunto destas notas, cabe confessar que, ao menos inicialmente, não corresponderam tais confrontos a qualquer propósito específico além do interesse que lhes era inerente. [...] Não nos alonguemos, porém, em demonstrações e cogitações. Na série de aproximações que, sem querer, se vai multiplicando nesta coluna, a de hoje, positivamente, é das mais simples e mais visíveis. Não temos de pensar em derivações possíveis ou filiações desejadas, mas apenas de registrar essa admirável convergência, por caminhos, técnicas e materiais tão diversos, para uma mesma essência formal. (MACHADO, 1958, p.6)

Aparentemente, esses exercícios comparativos desenvolvidos pelo crítico visavam uma função didática, indicando ao público como “ler” uma imagem, isto é, como interpretar visualmente essa imagem em termos de composição, luz e sombra, etc.

A fotografia é privilegiada nessas comparações às quais dá o nome de “imagens cruzadas”, sendo sempre a imagem fotográfica pelo menos um dos pares da análise. É o caso da comparação entre uma foto de Edward Weston (1886-1958), *Pepper 30*, 1930, e uma foto de Rudolph Burckhardt (1914-1999) da escultura de pequenas dimensões *Mulher Agachada*, de Aristide Maillol (1861-1944).

Embora essa foto de Burckhardt tenha se perdido, uma escultura homônima, realizada também em 1930, integra a coleção do MOMA, sendo assim possível vislumbrar o assunto abordado pelo crítico. Embora o ângulo que registra a escultura não seja exatamente aquele comentado por Gomes Machado na foto, que focalizaria a parte de trás da obra, infere-se que a proximidade formal se dá tanto pelo tratamento do volume em ambas as figuras como pelo tom de cinza metálico que compartilham os objetos protagonistas dessas imagens, embora em Weston tal efeito seja alcançado apesar da natureza distinta do material.

Edward Weston, focalizando um pimentão. [...] Mas, no legume foi o fotógrafo encontrar a mesma forma geral que o escultor haveria de criar modelando o dorso de uma figura feminina, e tal como trinta anos depois a redescobria um outro fotógrafo. [...] Como também se vê – mas aqui será mais difícil conter o desejo de comentar evidências – que o pimentão é mais “carnal”, mais “feminino” (perdão!) do que o dorso de mulher que, valendo ao escultor para a busca de uma forma simples, oferece um aspecto inteiramente despojado de quaisquer minúcias descritivas. (MACHADO, 1958, p.6)

Nos trechos citados, Gomes Machado mostra como parte da ideia de “essência formal” aproximando imagens absolutamente díspares em todos os sentidos – tema, história, autor, procedimento – para demonstrar como uma mesma forma se revela em ambientes diferentes. Como escolhe imagens que focalizam objetos reconhecíveis no mundo, apresenta como conclusão sua concepção de autonomia artística:

Atente-se, por exemplo, para a linha marcante que, na foto de Weston, traz reminiscências de coluna vertebral e para a lustrosa superfície leguminosa das costas da estatueta – creio que assim se poderá, com bem simples referências, sublinhar que a arte é sempre a pesquisa formal apesar das aparências imitativas. (MACHADO, 1958, p.6)

Em dois artigos que compõem uma série dedicada ao que denomina “imagens cruzadas”, Gomes Machado desenvolve outra aproximação entre fotografia e escultura tendo como pares: 1) duas fotos de Peter Scheier (1908-1979); 2) uma foto de Scheier (uma das mesmas que compuseram o par anterior) e uma escultura do italiano Francesco Somaini (1926-2005) mostrada durante a 5ª Bienal, em 1959, exposição dirigida por Gomes Machado e celebrizada como um evento dedicado largamente aos informalismos².

Voltando às comparações de Gomes Machado, antes de iniciar a leitura comparativa entre a foto e a escultura, ele procede ao exame das duas fotos de Scheier: um floco de algodão que parece flutuar e uma modelo que roda a cauda de seu vestido, impressas lado a lado no livro *Brazil: portrait of a great country*, de 1959. Essa primeira análise parece funcionar como uma introdução à leitura formal, pois chama atenção para o aspecto narrativo do encontro entre essas imagens – o processo têxtil de tratamento do algodão –, embora se preocupe sobretudo em interpretá-las visualmente.

2 Nas palavras do crítico Mário Pedrosa, essa Bienal havia sido uma “ofensiva tachista e informal”, declarando sua desaprovação. Para Ferreira Gullar, a mostra de 1959 representou uma importação da arte abstrata informal produzida internacionalmente no período. Gomes Machado, por sua vez, demonstra seu entusiasmo pela linguagem abstrata de teor lírico vendo nessa edição uma linguagem artística compartilhada que apontaria para um “impulso coletivo”, embora variada em termos de poéticas individuais.

Stephan Geyerhahn aproximou as duas fotos de Peter Scheier impressas nas páginas 49 e 50, onde se vêem lado a lado, um floco de algodão pairando no ar morno de um estabelecimento têxtil e um manequim de modas fazendo voar o panejamento de seu vestido junto a uma estátua antiga. Essa proximidade vale, em primeiro lugar, como verdadeiro teste de acuidade visual e preferência vocacional, pois, efetivamente, os temperamentos literários não deixarão de associar imediatamente a matéria-prima ao vestido em pleno uso, imaginariamente completando todo o processo que vai da fibra à moda. Em outras palavras, essa é a visão que se inspira o assunto. Há outra, porém. E terá sido esta, segundo tudo indica, que levou o paginador a colocá-las, assim, uma ao lado da outra, as duas fotografias.

Referimo-nos, está claro, à visão formal. Que, no caso, não se reduz à captação e à aproximação de duas formas gerais vislumbradas na totalidade maciça com que se recortam contra o fundo (e, já nisso, haveria matéria para alguma saborosa cogitação), pois antes decorre do dinamismo dessas duas formas brancas que, efetivamente, tiram seu caráter e beleza menos de suas silhuetas (já em si muito características e belas) do que da verdadeira condensação de movimentos enunciados por linhas e planos a se enroscarem energeticamente.

Digamos logo que não são idênticas – se por identidade formal entendermos, com todo rigor, a repetição exata, em traçado e dimensões, de cada uma e todas as linhas da primeira e da segunda fotos. A mesma sutil diferença das texturas, uma fofamente áspera e outra asperamente lisa, parece confirmar-se na individualidade bem marcada dessas duas grandes formas aladas. [...] Seja como for e por menos que nisso as palavras valham à apresentação da evidência, o fato é que basta nelas por os olhos para logo se perceber sua estreita afinidade. [...] Fácil será decompor as duas fotos em algumas linhas rítmicas principais que cada uma, depois de determinada numa das figuras, logo poderá ser redescoberta na outra. Assim acontece, já ao primeiro passo, na ampla curva descrita pela generosa barra do vestido que, atirada no ar, flexiona-se a partir do chão, junto ao pé direito do manequim para subir, solta, até sua mão esquerda e depois, perder-se no espaço, esboçando uma sugestão de infinito. É esta uma linha diretamente aparentada àquela que sublinha, na mesma direção, na mesma altura e aproximadamente com a mesma flexão rítmica, a porção maior do floco de algodão, observada a só diferença de que agora percorre a massa fibrosa beirando sua margem inferior, enquanto no vestido parece atravessar o manequim à altura dos joelhos, deixando mais abaixo uma porção branca cuja correspondente, na outra foto, teríamos de buscar, já destacada da forma maior, no ângulo direito da gravura.

Na seção superior, maiores serão as diferenças “reais” e, igualmente, maior a impressão de proximidade formal. A dupla curva do decote deve ser procurada, muito ampliada e um nadinha destorcida [sic], no topo do floco. Mais curioso, porém, é que, praticamente inexistindo a bela massa cadente de pano leve que desce da mão direita do manequim, não podemos fugir à sugestão de reencontrá-la no lado esquerdo da massa inferior do vulto de algodão, onde a luz destaca uma forte nota branca e a liga com a porção superior. (MACHADO, 1959 (1), p.6)

A reprodução da foto do floco de algodão de Scheier no Suplemento Literário sofreu um corte significativo – a figura humana centralizada em segundo plano não aparece na versão impressa no jornal e tampouco é comentada pelo crítico, embora mais adiante ele note que se trata de um detalhe da foto, mas não desenvolva o comentário.

Conclui o crítico:

Bastemo-nos com as amostras, acima indicadas sumariamente, das estimulações visuais propiciadas pelo salutar exercício das imagens cruzadas. Como de início dizíamos, sua grande vantagem está em não fixar-se numa certeza definitiva, como se preferisse a vivacidade erradia das aventuras da imaginação objetiva e irrefutável. Uma só e única certeza, efetivamente, de tudo isso resulta: a certeza da verdade das formas. Verdade talvez verbalmente indefinível mas quase palpável na evidência sensível, e da qual depende, substancialmente, o sutil conhecimento que as artes podem transmitir-nos. (MACHADO, 1959 (1), p.6)

Novamente Gomes Machado reafirma a ideia de uma essência formal – desta vez, numa quase citação à *Vida das Formas*, de Henri Focillon, texto que conhecia bem e que provavelmente o auxiliava nessa elaboração, embora sua abordagem geral se encaixasse mais numa história social da arte³. Na verdade, seu método científico era híbrido: aproximava-se formalmente da produção ao mesmo tempo que amparava-se numa análise do contexto.

Num segundo momento, Gomes Machado compõe um novo par: a fotografia do floco flutuante é agora comparada à escultura de Somaini, cujas superfícies lisas e ásperas justapostas evocam pinceladas gestuais – um diálogo inevitável com as produções abstrato-expressivas do período e que estavam no espectro de interesse de Gomes Machado.

vale agora acrescentar, como os que se podem ouvir nas próprias fotos de Peter Scheier, notadamente naquela do floco de algodão, bela e densa peça de arte. Sucede, porém, que nos metemos a praticar o jogo das imagens cruzadas e, portanto, não se haverá de estranhar que agora convoquemos outras formas, como as de Somaini, por exemplo.

Percorrendo, pois, os extravagantes caminhos das impressões e reminiscências que as formas nos calcam no espírito, chegamos ao ponto de agora pedir licença a Peter Scheier para destacar um pormenor daquela sua foto para confrontá-lo com o “Nauta 5963”, do jovem escultor italiano. Porque, novamente, faz-se indisfarçável um parentesco de aparências. (MACHADO, 1959 (2), p.6)

Como se pode notar, as esculturas de Somaini causam uma sensação de movimento por meio desse contraste entre dobras e limites ásperos, que também geram sombras e dão a sensação de volume.

Gomes Machado segue na análise, agora aproximando e distanciando elementos visuais que estruturam “uma mesma forma total”, um “ritmo geral”:

De fato, não será preciso apontar porque se aparentam, como se fossem gêmeas, as duas formas, tanto isso se evidencia na estrutura básica e na dinâmica linear e volumétrica. Basta ter olhos de ver para logo captar a mesma alma que vivifica ambas as massas pela conexão entre os dois volumes componentes que em cada uma delas se envolvem reciprocamente, numa substancial fusão de afirmações formais. Não são, simplesmente, duas massas que se justapõem para unir-se numa nova afirmação, como um par ou um casal, senão duas afirmações de uma mesma forma total, como duas secções de uma rosca-sem-fim que se

3 Durante minha pesquisa de doutorado sobre Gomes Machado, ao organizar os documentos do acervo do crítico, encontrei um datiloscrito intitulado “Aspectos significativos da Vida das Formas no mundo ocidental”, o que confirma esse conhecimento por parte de Gomes Machado.

fragmentasse sem desfigurar a fisionomia essencial, como dois galhos que, embora isolados dos demais, conservassem o ritmo geral duma grande copa de árvore. Resultantemente, as linhas de tensão e as direções de movimento das duas formas se tornam, por assim dizer, paralelas. Há, contudo, as diferenças.

Desta feita, podemos “explicá-las” e, por seu intermédio, explicar o impositivo paralelismo. Realmente, as arestas asperamente cortantes da peça de Somaini correspondem, com perfeita coerência, à natureza peculiar do metal, como muito consciente e pertinentemente desejou o próprio artista, enquanto as linhas macias, mas nem por isso menos bem determinadas, do algodão refletem (e aqui falamos objetivamente) aquela espécie de limite máximo de expansão no espaço circundante dum corpo que não é perfeitamente sólido, tal como nos habituamos a reconhecer, por exemplo, no delineamento das nuvens. [...] Consequentemente, acaba parecendo inevitável que a mesma forma ganhe altura e força ascendente quando é realizada pelo algodão tornado ainda mais leve por um esgarçamento que o penetra de ar e leveza, enquanto a forma de ferro se condensa e atende à gravidade, como se a cristalização se completasse ainda a tempo de conservar, mas já o concentrando, o enunciado linear e dinâmico de que dispunha no instante hipotético duma fusão magmática que podemos imaginariamente supor.

Que, afinal, mais ou menos atingiram seu principal objetivo, tanto que conseguimos dar esse salto [...] que nos levou do algodão de Peter Scheier ao ferro de Francesco Somaini. Acentuando, nesse aventuroso trânsito, o poder impositivo duma forma, que tanto leva o fotógrafo a disparar a objetiva no “instante decisivo” da aparição da beleza num mundo de cambiantes aparências, quanto pode incitar o escultor à laboriosa construção em que, por adjunções e ablações, alcança afinal a desejada feição do belo.

Se propuséramos o jogo das imagens como mera ginástica visual, que nos reste ao menos a agradável sensação do domínio das nossas próprias capacidades no se disporem a seguir as direções traçadas pela nossa vontade. E não nos esqueçamos daquela vantagem adicional, que é a de não tirarmos daí nenhuma conclusão paralisadora, senão apenas a fecunda certeza da verdade das formas, seja nas suas mais simples afirmações, seja num discurso denso e profundo como o das obras de arte vistas em sua totalidade. (MACHADO, 1959 (2), p.6)

Não por coincidência Gomes Machado escolhe para elaborar as análises comparativas, em especial, fotos e escultura divulgadas no ano de 1959; aquelas numa publicação, esta na Bienal. A seleção de trabalhos localizados num mesmo momento histórico fortaleceria essa ideia de “verdade das formas” que aponta para uma formulação cara ao crítico: a noção de *forma mentis*. O crítico assim compreendia uma estrutura mental constituída por padrões e valores sociais – uma mentalidade de época – que geraria aspectos formais no trabalho artístico, ou seja, um processo pelo qual o artista produziria algo material a partir da cultura na qual estava imerso. Esse elemento norteador de seu pensamento sobre arte criava um elo entre obra e sociedade que abarcava a dimensão formal. Em termos de abstração expressiva, as “imagens cruzadas” constituiriam um caso exemplar dessa estratégia reflexiva, afinal, a arte abstrata gestualizada constituía-se internacionalmente de poéticas individuais.

Note-se ainda uma referência à caligrafia oriental, um tema recorrente dentro do debate em torno das abstrações expressivas do segundo pós-guerra, que aparece em outro artigo do crítico quando interessa-o discutir a qualidade compositiva de uma foto impressa no jornal.

foto que Antônio Lucio deixara sobre a mesa do secretário. E que, passado o temor de desfazer a primeira impressão, olhei de perto e na posição correta. Sem que se perdesse uma sequer das suas qualidades de interesse e, também, o seu caráter peculiar. Dir-se-ia, mesmo, que o *sabor do desenho japonês* ainda mais visível se tornava, não apenas na nota fluida do raminho espigado do canto esquerdo inferior, mas também e principalmente nas duas caprichosas teorias de líquidas anêmonas – anêmonas, ou pequenas corolas, ou sementes volantes, poder-se-ia perguntar, na inevitável sugestão mutável que também fazia o que era a princípio simples raminho espigado, assumir aspecto de organismo marinho visto em transparência. Em verdade, eram formas, simples e puras formas que, com sugestões figurativas ou vistas apenas como formas, em si mesmas esplendiam. [...] A discussão dos colegas levou à sugestão de eliminar-se a forma dos aviões que, ao cabo de cada feira de pára-quedistas boiando no vazio, punha uma espécie de “cul-de-lampe”, tão abstrato quanto as demais notas gráficas. Feita a experiência, verificou-se que, em verdade, não alterava extraordinariamente o conjunto, senão talvez por roubar um pouco do “peso” que marca a horizontal inferior. E a foto, com isso, não se tornava mais ou menos figurativa – já nascera como uma composição formal pura que, embora talvez alterável, sempre mantinha sua qualidade fundamental. Assim sucede quando se sabe ver. (MACHADO, 1958, p.6)

Ademais, ao reunir foto e escultura, o crítico sublinha que não há predominância de interesse pela figuração ou pela abstração, mas que a qualidade formal é que deve ser avaliada, uma posição em sintonia com suas leituras comparativas. Apesar da postura parecer contraditória, aponta porém para um detalhe fundamental do entendimento da produção artística por parte de Gomes Machado: mais uma vez, é a ideia de *forma mentis* que une e não opõe arte abstrata e arte figurativa, uma dicotomia freqüente entre defensores da abstração na época.

“Como uma verdadeira pintura”: meios e parâmetros

Gomes Machado ocupou-se sobretudo das aproximações formais desenvolvidas entre fotos e fotos ou fotos e esculturas, entretanto, observou ainda, em dados momentos, uma contraposição entre os meios, reivindicando suas especificidades.

Não, por favor, não digam (como as indefectíveis senhoras de indubitável bom gosto e inevitáveis em certas conversas) que tudo se compõe “como uma verdadeira pintura”. Afinal, a mais estupenda das muitas grandes conquistas da fotografia nas últimas décadas é seu corajoso repúdio às qualidades pictóricas, senão mesmo pitorescas, que a infelicitavam desde o nascimento e que até hoje forcem a crítica, mesmo diante da inegável grandeza de, por exemplo, um Nadar, ao paralelo, altíssimo mais inepto, com um Ingres. Para não aludir à imensa cõrte dos “pintores da objetiva” que navegaram nas águas

do impressionismo, quando a pintura já o ultrapassara. Ou, em mais recentes tempos, o uso dos vários processos “color” para retratar um caminho cromático muito ao modo de certa pintura e do qual, aliás, os pintores andam muito desinteressados. Mas, a limpa e honesta fotografia moderna, sobretudo depois de assimilados os vanguardismos técnicos ou de espírito, veio a inscrever-se no seu próprio território, que é o da criação gráfica na mais pura e adequada acepção do termo. (MACHADO, 1961, p.6)

Como se nota, o crítico se preocupa em garantir campos distintos à fotografia e à pintura, mas no que difere seu ponto de vista daquele empregado em outros momentos, quando interessa reunir distintos meios em leituras formais? Provavelmente Gomes Machado se permite essa postura aparentemente contraditória porque, quando nos demais textos mencionados, o objeto de discussão são formas assemelhadas, na citação acima, o assunto é a crítica à avaliação comumente positiva da fotografia moderna por parâmetros da pintura. Nesse sentido, o crítico se preocupa em preservar a especificidade dos meios, pois acredita que seus procedimentos são distintos, seus modos de operar, específicos.

Essa especificidade apareceria no interesse do artista pelo conhecimento de seu meio chegando a funcionar, no limite, como um critério de avaliação dos trabalhos abstratos:

Assim pensam compreendê-los os críticos. É, pois, de esperar que, embora com maior lentidão, vá o público apreendendo o sentido dessa criação, o que poderá ser facilitado, sem dúvida, por um maior rigor seletivo, já cabível por estas alturas, sobretudo no setor dos chamados “abstratos” que nem sempre estão atentos para a especificidade dos meios a que recorrem. (MACHADO, 1957, p.6)

Em outras palavras: é necessária uma seleção, com critérios valorativos de qualidade, para incentivar o público a interessar-se pela recente produção abstrata.

Considerações finais

Neste artigo, foram anotadas algumas considerações sobre o pensamento de Lourival Gomes Machado em relação à gestualidade expressiva a partir de leituras formais que privilegiam a fotografia.

Embora este texto tenha um caráter de pesquisa inédita e ainda inicial, devem ser sublinhadas algumas linhas gerais que resumem os aspectos mais significativos: 1) a ideia de “essência formal”, ou seja, de que uma mesma forma pode aparecer em contextos distintos, numa visão trans-histórica – ou transversal da história – que remete ao pensamento formalista de autores renomados como Focillon; 2) a aproximação entre as abstrações expressivas – pintura e escultura – e a fotografia, pela via da leitura formal; 3) o uso da análise comparativa como instrumento didático, visando conquistar e formar um público apreciador das poéticas abstratas.

No que diz respeito aos chamados informalismos, Gomes Machado compreendia-os a partir da ideia de que a evidência do gesto do artista era resultado da articulação simbólica com sua cultura, representando assim uma tradução plástica da mentalidade de uma época – a mencionada *forma mentis*,

um fio condutor utilizado para traçar continuidades dentro da história da arte. Assim, o trabalho sempre é produto individual e social além de operar com formas de natureza universal – as abstrações – e, simultaneamente, local, porque concerne uma produção simbólica específica.

A noção de *forma mentis*, na concepção de Gomes Machado, é uma mescla complexa da “vontade de arte” de Alois Riegl, com a ideia de “atitude ética” por parte do artista e do “instinto” que permearia a produção como entendidos por Wilhelm Worringer, com um certo formalismo⁴. Devido a esse conceito, Gomes Machado pôde transitar entre artistas e períodos recolhendo amostras do que entendia por uma tradução individual da mentalidade de uma época, registrada por meio de um gesto “sincero” do artista.

Esse corpo de ideias vai servir também, como se apresentou ao longo do artigo, para que Gomes Machado divulgue o interesse pela abstração de viés expressivo, certamente pouco conhecida – e apreciada – por um público mais amplo. A fotografia, portanto, próxima à realidade, é utilizada por ele para angariar o leitor, acostumado ao gosto pautado pela mimese, a integrar esse potencial novo público apreciador das abstrações. Pela leitura formal, o crítico serve como guia na construção de um entendimento dessa então recente formulação, fazendo uso de um método objetivo para argumentar em favor de uma produção, segundo ele, de raiz emocional, subjetiva.

4 Para uma análise aprofundada da abordagem de Gomes Machado, consultar minha tese de doutorado defendida em 2012. Ver Bibliografia.

Bibliografia

- 5ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, set.-dez., 1959.
- Abstract Expressionism at The Museum of Modern Art. Selections from the collection.* New York: The Museum of Modern Art, 2010.
- COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (org). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta.* Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- FERNANDES, Ana Cândida F. de Avelar. *Por uma Arte Brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado.* Tese (doutorado) em Artes. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. 2012.
- MACHADO, Lourival Gomes. “A máquina e o olho”. São Paulo, Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 26 out. 1957.
- _____. “Um homem que vê”. São Paulo, Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 15 mar. 1958, p.6.
- _____. “Imagens que se cruzam”. São Paulo, Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 5 dez. 1959. (1)
- _____. “... E voltam a cruzar-se”. São Paulo, Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 12 dez. 1959, p.6. (2)
- _____. “Maillol e o pimentão”. São Paulo, Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 10 maio 1958, p.6.
- _____. “O sol, o mar, a foto”. São Paulo, Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 29 jul. 1961.

ON SUBJECTIVITY:**deslocamentos de suportes da imagem implicados em UMA operação de TRADUÇÃO**Paula Alzugaray¹**Resumo**

O projeto *On Subjectivity*, concebido por Antoni Muntadas em 1978, articula questões como reedição de informações apropriadas de circuitos midiáticos, ativação de arquivos, constituição de memória coletiva e aspiração de práxis artísticas em rede. Trata-se ainda de uma obra de estrutura aberta e participativa, que favorece sua tradução para os contextos do fotojornalismo brasileiro e das redes sociais na internet. A reedição do trabalho é, portanto, uma estratégia para analisar as mudanças de paradigmas que se deram entre os contextos da arte postal e das redes sociais; e entre as práticas de uma arte arquivista e de uma estética do banco de dados.

Palavras Chave

Antoni Muntadas; arte contemporânea, fotografia; novas mídias; reedição

A discussão proposta neste artigo centra-se na qualidade migrante que a imagem fotográfica assume no projeto *On Subjectivity*, realizado por Antoni Muntadas em 1978, e de como essa qualidade instável é também perseguida na tradução que realizei de *On Subjectivity* durante minha pesquisa de Doutorado, entre 2008 e 2012, no Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC SP. Tanto em *On Subjectivity* quanto em IEOS (isto é *On subjectivity*), é possível pensar uma “semiótica do suporte”, isto é, como cada veículo/dispositivo/suporte alteram o signo-fotografia.

Antoni Muntadas pertence a uma família de artistas que elege a produção cultural e a comunicação como matéria prima do trabalho. Nesse sentido, sua poética se alinha tanto com os artistas da fotomontagem dos anos 1910 e 1920, quanto aos artistas pós-produtores. A Pós-produção é uma definição do crítico Nicolas Bourriaud para designar a prática da reapropriação cultural, em gestos de reprogramação do mundo e de produtos culturais já existentes (BOURRIAUD, 2004).

Segundo afirma Bourriaud, em “Pós-produção – como a arte reprograma o mundo contemporâneo”, Marcel Duchamp foi o primeiro a afirmar com seus próprios atos que “o ato de escolher é suficiente para fundar uma operação artística”. (BOURRIAUD, 2004, p.22). Antoni Muntadas, quando muda-se para os Estados Unidos no começo dos anos 1970 e começa a trabalhar com imagens midiáticas, retoma Duchamp:

¹ Paula Alzugaray é curadora independente, crítica de arte e jornalista especializada em artes visuais. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da USP. É diretora de redação da revista cultural *seLecT* e editora da seção semanal de artes visuais da revista *Istoé*.

A televisão é a paisagem do nosso tempo e sua utilização não difere em nada da utilização de objetos *readymade* feita por Duchamp, ou da utilização que Warhol fez da lata de sopa *Campbell's*. Que diferença existe entre apontar uma câmera para uma rua ou para uma imagem televisiva? Para mim, a televisão é simplesmente um objeto a mais, uma parte da paisagem que nos rodeia. (MUNTADAS, 2011, p.61)

Movido por esse impulso de reprogramação da informação, Muntadas dá início em 1978 ao projeto *On Subjectivity* com a apropriação de 50 imagens de um arquivo. Esse arquivo é o livro *The Best of LIFE*, uma compilação daquelas que foram consideradas por seus editores as melhores imagens publicadas no semanário americano *Life* (SCHERMAN, 1973). De cada fotografia selecionada por Muntadas, foram feitas cinco fotocópias, extraídas as legendas e enviadas por correio a uma rede de colaboradores e de conhecidos do artista em todo o mundo. Em carta, ele solicitava que seus interlocutores lhe mandassem de volta uma interpretação, ou uma legenda, para a imagem recebida. A interpretação não deveria passar de cinco linhas.

Ao solicitar que o interlocutor interpretasse livremente a imagem, o artista mostrava-se interessado nos filtros de percepção pessoal da informação e no papel da subjetividade na compreensão das mensagens veiculadas pelas mídias de massa. Daí o título do trabalho.

PRIMEIRO DESLOCAMENTO: A EXTRAÇÃO DA LEGENDA

Nesta etapa inicial do projeto, a imagem sofre, portanto, seu primeiro deslocamento: ela é removida de sua condição de imagem jornalística, ou mesmo de imagem histórica – já que foi retirada de um livro com “as melhores” as imagens do século 20.

A extração da legenda é a operação que garante a eficiência desse deslocamento. No jornalismo, a legenda é um elemento de mediação entre a imagem e o leitor. Ele tem uma função de edição do conteúdo e demarca os critérios de leitura de quem faz a notícia. Extrair a legenda de uma imagem é destitui-la de uma camada significativa de conteúdo.

On Subjectivity tem como gesto inicial o apagamento. O ato de apagar a legenda de uma imagem equivale ao de extrair nome e função de um objeto, ao modo do *readymade*. Olhar para uma fotografia, recortada de sua legenda, é como olhar para um porta-garrafas retirado da cozinha. Eliminar a legenda é apagar um discurso dominante, diria John Heartfield; ou interromper o processo ideológico de construção da notícia; diria Muntadas. Sem a legenda, a fotografia jornalística é, portanto, desinstrumentalizada.

SEGUNDO DESLOCAMENTO: A REDE POSTAL

É essa imagem desinstrumentalizada que viajará o mundo atrás de novas interpretações. Sem a legenda, essa imagem “muda” perde sua função objetiva e se abre a novas funções: a função artística, a função literária, a função de fabulação.

A rede postal é a metáfora e o veículo perfeitos para essa condição errante que a imagem apropriada por Muntadas tem e para a “cultura do disponível e do transitório” (SANTAELLA, 2003, p. 15) que surge nos anos 1960-70, com o avanço das novas tecnologias.

Segundo o artista e teórico Julio Plaza – um dos mais ativos participantes desse sistema, curador da exposição de arte postal que aconteceu na 16ª Bienal de São Paulo, em 1981 (com curadoria geral de Walter Zanini), e um dos 250 artistas que receberam o convite de Muntadas para participar do projeto –, “a Mail Art é uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto que penetra e se dilui em seu fluxo informacional”. (PLAZA, 1981, p.8)

Além da fotografia, circulam na rede postal uma enorme diversidade de meios, de equipamentos e dispositivos – entre eles o super-8, o vídeo, o videotexto, o offset, a heliografia, o fac-símile. Circulam som, texto, imagem e imagem em movimento.

A rede postal se configura, então, como um ambiente de encontro daqueles que trabalhavam com linguagens multimídia. Trata-se, segundo Walter Zanini, de “uma nova comunicação internacional”, em alternativa ao circuito institucional, que funcionava no âmbito de um “microgrupo” (ZANINI, 1977). Uma dimensão micro, portanto, como estratégia de resistência aos mecanismos da *mass media*.

E o espectro do microgrupo se configurava também na rede de *On Subjectivity*, que foi constituída por uma cadeia de colaboradores pertencentes ao mailing pessoal do artista: “Inicialmente, pensei em mandar esse material para um grupo grande de pessoas de diferentes países, idades, profissões etc. Entretanto, por fim, decidi restringir-me às pessoas diretamente envolvidas ‘no mundo das imagens’”, afirmou o artista em 1978 (MUNTADAS, 2011, p 61).

Essa foi uma característica determinante da arte postal: uma prática que ampliou a comunicação entre artistas, criando um circuito independente do sistema institucional (e agregando nessa comunicação países como Brasil e outros do leste europeu, marginais aos centros hegemônicos), porém uma rede que esteve sempre circunscrita ao meio artístico.

Embora a exposição de arte postal na 16ª Bienal tenha evitado o sistema tradicional de júri oficial e tenha sido feita a partir de livre convocação, atraindo artistas de países marginais aos circuitos hegemônicos, Julio Plaza escreve no catálogo da exposição de arte postal:

“A arte postal é democrática? Duvido. Para uma arte que se diz muito difundida, 200 correspondentes é muito pouco. E esses 200 nomes são escolhidos com todo cuidado. E algumas respostas sem dúvida têm mais valor do que outras. Os artistas não respondem as cartas de um autor não muito bem definido. Às vezes isso ocorre por problemas financeiros. Com maior frequência, porque acham que a carta não merece resposta”. (PLAZA, 1981, p.10).

TERCEIRO DESLOCAMENTO: A PUBLICAÇÃO EM LIVRO DE ARTISTA

Quando a imagem retorna ao artista, agora acompanhada de uma legenda produzida por uma subjetividade crítica, ela ganha um novo suporte: será editada em um livro de artista. O livro de artista *On Subjectivity* é constituído por 50 fotografias e suas interpretações em 250 textos-legendas, publicadas em lista.

O livro devolve à fotografia uma certa materialidade, ou fisicalidade, que de alguma forma havia sido reduzida da imagem quando ela foi colocada em circulação na rede postal. Segundo o artista, o trabalho fecharia seu ciclo e se completaria quando a publicação atingisse as mãos de todos aqueles que colaboraram. Assim, poderia instigar novos leitores a criar novas interpretações.

O curador colombiano Jose Roca foi um desses “novos leitores”, que reiniciaram o ciclo do projeto, promovendo a sua reedição em novo formato. Obedecendo a um princípio de obra aberta e de leitura ativa – que rege a obra de Antoni Muntadas de modo geral –, Roca se tornou um colaborador do trabalho, instaurando sua continuidade em um novo suporte e um novo veículo.

QUARTO DESLOCAMENTO: O MUSEU

Jose Roca foi o curador da instalação *On Subjectivity (Colombia expuesta)*, montada em 2010 no Museo Antioquia, em Medellín, na Colômbia, a partir de uma seleção de fotografias da revista *Semana*². Nessa versão do trabalho, três fotografias da revista semanal colombiana foram exibidas sem legendas ao lado de uma carta-convite, convocando o público do museu a depositar suas interpretações das imagens em uma urna.

A instalação repetia o dispositivo de uma primeira versão do trabalho de Muntadas, concebida em 1977, para a exposição *Poéticas Visuais*, no MAC USP (e que foi uma espécie de ensaio para o projeto de arte postal realizado no ano seguinte). Nessas duas instituições, o espaço expositivo integrava o dispositivo de funcionamento da obra. No MAC e no Museo Antioquia, o museu foi o local de encontro entre o propositos (artista) e colaborador (visitante do museu), e teve importância central no processo de produção do projeto.

Nesses dois museus, a obra ofereceu ao espectador as ferramentas para que ele se tornasse um produtor ou um editor de informação. Já em montagem do trabalho na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2011, instalou-se a documentação desse processo colaborativo, exposta num ambiente que lembrava muito um arquivo convencional. Diferentemente das versões anteriores, na Pinacoteca o trabalho já estava “fechado” para colaborações e seu formato expositivo mostrava muito bem isso, com as imagens e textos guardadas atrás de vitrines.

Talvez tenha sido a impossibilidade de participar do trabalho que tenha me estimulado a reeditá-lo. Ao começar a estudar o trabalho em uma pesquisa que considerava os projetos artísticos voltados para estratégias de ativação e reedição de arquivos e bancos de dados, percebi que a situação ideal para testar essa obra e ganhar a proximidade necessária para conhecê-la, seria reeditá-la.

QUINTO DESLOCAMENTO: REDES SOCIAIS

O projeto IEOS (*Istoé_On Subjectivity*) também pode ser qualificado como uma nova leitura, como aquela realizada por Jose Roca, que contribuiu para a instauração de um novo ciclo do projeto.

A reedição de *On Subjectivity* no contexto do arquivo fotojornalístico de uma revista semanal brasileira, *A Istoé*, e no ambiente das redes sociais da internet foi o principal procedimento metodológico da minha pesquisa aca-

2 Revista colombiana aos moldes da *Life Magazine*.

dêmica. Ao transcrever o projeto de Muntadas para a internet, uma paisagem midiática que não existia quando ele foi concebido, meu objetivo era buscar o potencial “inclusivo e democrático” do sistema de circulação postal.

Como a arte postal surgiu em um momento de democratização dos meios de reprodução – facilitadores da transmissão de mensagens –, foi tomada como um meio democrático. No entanto, observou-se afinal que ela se configurou muito mais como um sistema de comunicação criativo *entre artistas*. Extravasar essa “dimensão micro” que caracterizou o sistema de trocas das redes postais – ou mesmo dentro do museu – das versões anteriores de *On Subjectivity*, estava entre os objetivos da tradução do projeto.

A estratégia era distribuir a informação (18 fotografias selecionadas por Muntadas do arquivo da revista *Istoé*) para a maior audiência possível, via internet. Para isso, foram criadas redes em três mídias: *facebook*, *instagram* e *flickr*. Nelas, postei imagens, acompanhadas de frases como:

Este projeto reflete a figura do editor e explora os modos como as imagens são definidas, valorizadas, organizadas, classificadas, selecionadas, reproduzidas e distribuídas, de forma a criar discursos. Participe e crie um discurso para esta imagem (*Istoé_On Subjectivity*, 2012)

Esses novos suportes para a imagem fotográfica também ofereciam outras possibilidades de interação entre os usuário da rede. Se a vocação da arte postal, ainda segundo Julio Plaza, seria restringir-se sempre a um “domínio dialógico interindividual”. Isto é, mesmo que um emissor tecesse uma rede de vários receptores, a mensagem geralmente só passava do estágio da correspondência a dois – ou interindividual – para ganhar o domínio coletivo ou audiência pública, em exposições ou publicações. (ZANINI, 1977).

A vocação do projeto *Istoé On Subjectivity* (IEOS) seria portanto de uma experiência participativa, onde todas as etapas do processo eram compartilhadas e visualizadas por todos os usuário da rede. As características específicas de novos suportes como as redes telemáticas e a internet – alta velocidade de comunicação a velocidades planetárias, ubiquidade, tempo real, interatividade etc – poderiam ter trazido novas questões à tradução de *On Subjectivity*. Diluição da autoria, criação coletiva, emergência de uma inteligência coletiva eram algumas possibilidades esperadas.

Dadas as evidentes diferenças entre os meios – postal e digital –, optei por não fechar o ciclo do trabalho: não editá-lo em livro ou exposição – recurso que tornaria visível a sua rede de participantes. Durante o curso da pesquisa, concluída em dezembro de 2012, considerei que o “livro” em meu projeto seria sempre editado concomitantemente à produção dos textos pelos usuários. Essa é, afinal, uma característica do espaço polifuncional do meio digital: ao mesmo tempo que é espaço de produção, é espaço de memória e de difusão.

CONCLUSÃO

Para concluir este breve debate dos suportes da fotografia em *On Subjectivity*, devo observar, porém, que os resultados da tradução do projeto para o meio digital são, afinal, bastantes similares aos atingidos no trabalho original.

Se no projeto postal Muntadas pediu ao seu colaborador que não redigisse mais que cinco linhas, em IEOS não houve necessidade de impor um limite para que 90% não tenham superado os 140 caracteres de um *tweet*.

Com esse pedido, Muntadas deixava claro que existe uma grande distância entre provocar a subjetividade crítica do leitor e desenvolver uma crítica da imagem ou uma crítica da fotografia. O intuito não era a produção de textos críticos.

O resultado é heterogêneo. Há textos de maior e menor densidade, textos apenas descritivos, outros que beiram a ficção.

Nos resultados de IEOS, há interpretações que definitivamente atingem uma politização do olhar – o que estava entre os objetivos de Muntadas. Outras são “comentários telegráficos” que não chegam a expor subjetividades, mas permanecem no âmbito da viação e da auto-afirmação, como afirma Paula Braga na primeira análise crítica produzida sobre o projeto de tradução de OS (BRAGA, 2012).

Mas as semelhanças notadas me fazem pensar que, mesmo que o projeto tenha sido instalado em uma rede aberta e que sido visualizado por muito mais gente do que efetivamente participou, seus usuários ainda são egressos de uma rede de pessoas “direta ou indiretamente envolvidas no mundo das imagens”.

Dessa forma, reconsidero minha ideia inicial de não editá-lo em livro. É possível que o trabalho ainda migre para um outro formato, que pode ser a publicação de IEOS em páginas, ou num livro de artista. Antes disso, porém, o trabalho ainda deverá ter ainda um período de sobrevivência digital, sendo inserido em listas e em sites de arte digital. Nesse caso, o projeto assumirá sua vocação de microrede de comunicação entre artistas, agora em um contexto digital.

Bibliografia

- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRAGA, Paula. *Rede de artista. Arte na era da virtualidade das relações sociais*. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2012 (Pós-Doutorado).
- MUNTADAS, Antoni. “About ‘Invisible Mechanisms’+ Other Works”. In: BORJA-VILLEL, Manuel et al. *Entre/Between. Catálogo de exposição*. Madrid: Actar/Museo Reina Sofia, 2011.
- MUNTADAS, Antoni *Informação, Espaço, Controle*. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.
- PLAZA, Julio. “Mailart:Arte em sincronia”. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. *XVI Bienal de São Paulo – Arte Postal*. Catálogo de exposição. São Paulo: MAC/USP, 1981.
- SANTAELLA, Lucia. *Cultura e arte do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SCHERMAN, David E (org.). *The Best of Life*. New York: Time life Books, 1973.
- VAN STEEN, Paula Alzugaray. On subjectivity: estratégia de tradução e ativação de arquivos. São Paulo: PUC-SP, 2012 (Tese de Doutorado).
- ZANINI, Walter. “A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 de março de 1977.

Pensamento crítico em fotografia no Brasil (1890-1930): a presença da obra de Robert de la Sizeranne

Ricardo Mendes¹

Resumo

A partir do projeto *Antologia Brasil, 1890-1930*, publicação lançada em 2013, o autor comenta o processo de reconstituição de uma trama de autores e fotógrafos estrangeiros que compõe matriz referencial no panorama local. A comunicação enfoca, nesse contexto, a obra do ensaísta francês Robert de la Sizeranne (1866-1932), colaborador regular da *Revue des Deux Mondes* (RDM). Estudioso da estética no contexto da contemporaneidade finissecular, reconhecido por seus estudos sobre John Ruskin, Sizeranne é menção recorrente na crítica fotográfica no Brasil entre as décadas de 1900 e 1920.

Palavras-chaves

fotografia – Brasil; fotografia artística; Robert de la Sizeranne

Um texto de passagem: tal é a forma como se construiu essa apresentação. Elaborado ao final do processo de produção do livro *Antologia Brasil, 1890-1930: pensamento crítico em fotografia* (MENDES, 2013)¹, reúne descobertas e aproximações estabelecidas durante a pesquisa e aponta novas perspectivas.

A reflexão sobre o tema da crítica em fotografia no Brasil não é um agenciamento pessoal recente. Constitui uma conversação de longa data com pesquisadores como Helouise Costa e Rubens Fernandes Junior, como reflexão e como procura de condições de realização. Essa meta exigiu continuamente observar tanto a historiografia especializada, quanto compreender a matriz de agentes envolvidas a cada momento no panorama fotográfico em si e no contexto mais próximo para identificar os papéis, as inter-relações e o grau de diversidade de cada período.

Por outro lado, esse processo levou ao questionamento das formas possíveis de discutir, difundir e colaborar no debate sobre o tema em chave mais ampla. A proposição da antologia como forma privilegiada num primeiro momento resulta do reconhecimento da necessidade premente de estabelecer repertórios de textos e promover sua difusão.

Compreendem-se assim com mais clareza os textos introdutórios presentes na *Antologia Brasil, 1890-1930*. Procuram antes apontar a noção do projeto como protótipo, modelo possível a ser replicado por outros agentes. Reforçam ainda a relevância do formato antologia para emprego como material didático na formação de pesquisadores em fotografia e áreas conexas.

¹ O projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia 2013. A publicação possui também versão digital, em formato PDF, disponível em: <www.fotoplus.com/antologia>.

Contudo, no panorama historiográfico local, caracterizado por um mercado editorial de curto alcance de um lado e, de outro, por uma reduzida produção voltada ao recorte temporal em questão, a publicação ganha dimensões inesperadas. A reunião de quase sessenta ensaios articula um quadro mais complexo.

Antologia Brasil, 1890-1930

Essa primeira apreciação – impressões de viagem ao longo da pesquisa – permite reconhecer uma circulação de informação sobre fotografia pelo país em grau maior do que o esperado. Há antes de tudo uma capilaridade com notícias publicadas no Rio e em São Paulo replicadas em notas, pouco depois, em jornais de outros estados.

O surgimento das revistas especializadas em fotografia, ampliando o segmento do mercado editorial brasileiro restrito há muito a manuais e tratados, quase sempre traduções, quando não concorrendo com os fornecedores portugueses, é traço característico do momento. Reforça assim o reconhecimento da existência de uma demanda por informação especializada.

É necessário por um lado observar esse quadro não meramente como formado por fenômenos locais isolados mas como indícios de ações com alcance em raio ampliado. O jornal *A cidade*, editado em Ouro Preto, registra em nota do dia 30 de abril de 1902 o envio à redação, de três números da *Revista Photographica*. Apresentada como órgão oficial do “Club Photographico” até a terceira edição, a nota sobre a revista, dirigida por A. Leterre, parece ser indício de uma circulação de informação sobre fotografia não reconhecida até hoje².

2 Revista Photographica. A cidade, Ouro Preto, 30 de abril de 1902, p.2.

Sobre a produção do estúdio de A. Leterre, estabelecido no Rio de Janeiro nas décadas iniciais do século XX, nada se sabe. Contudo, as ações do fotógrafo no campo editorial deixaram registros precisos. Já em 1900, como indica artigo de Leterre no *Jornal do Brasil*, em sua edição de 3 de julho, o fotógrafo por insistência de amigos decide iniciar uma série de contribuições sobre o ensino da fotografia, motivado pela “absoluta falta de revistas ou obras em português”³.

3 LETERRE, A. Ciencias e artes: photographia. Jornal do Brasil, RJ, 3 de julho de 1900, p.2.

Leterre parece interessado em responder a essa demanda. É responsável pelos primeiros títulos de periódicos especializados entre nós. Em sequência à *Revista Photographica*, lançada em 1902, com quatro edições que não conseguiram garantir sua continuidade, retorna dois anos depois com a *Photo Gazeta*. Embora não se conheçam números posteriores ao lançamento, é importante destacar que se trata do mais antigo exemplar do gênero que chegaria até nós⁴.

4 Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (RJ), Obras Raras. Supera assim a revista homônima editada em São Paulo, disponível em coleção particular. Para um quadro resumido sobre as publicações do setor, no recorte temporal da publicação, veja MENDES, 2013, p.11.

Um campo referencial teórico e imagético parece surgir ao longo dos quase sessenta ensaios reunidos na *Antologia Brasil, 1890-1930*. Fotógrafos e livros internacionais são referenciados. Um grande arco do pensamento parece se estabelecer em todo os seus aspectos: da reflexão crítica à difusão de ideias e imagens, e até mesmos através de ações que apontam para a ampliação do campo no espaço e no tempo: o ensino e a memória. Nesse sentido, identificam-se propostas como a do “museu de documentos fotográficos”, em 1907 ou as referências sobre propostas de criação de escolas especializadas comentadas por Fernando Guerra Duval (?-1950) em 1928⁵.

5 MENDES, 2013, p.210, p.276 e seguintes, respectivamente.

Aos pontos anteriores, circulação de informação e surgimento de colunas e revistas especializadas, vem somar-se aspectos como a abertura crescente de fotoclubes a partir da década de 1890, ainda que poucos persistam, e a crescente ocorrência de exposições, muitas promovidas por aquelas associações, em espaços explorados pelas artes visuais ou não. É significativa a presença de outros agentes de longa permanência como autores (de texto ou imagem) ou editores entre eles o próprio Leterre, Sylvio Bevilacqua (?-1948) e Fernando Guerra Duval.

O panorama renovado traz o tema da fotografia artística. Se desde a introdução da fotografia, as relações com o campo da artes visuais registraram momentos de confronto ou integração, o contexto brasileiro a partir da década de 1890 parece procurar alguma sintonia com questões vindas do debate internacional.

O estatuto artístico passa a ser construído a partir de critérios que tomam como referência o confronto entre mecânico e humano, atualizando questões que indicam o impacto crescente da ciência na cultura moderna, cristalizado muitas vezes na imagem da máquina. Adota-se na fotografia artística, como solução perante o conflito, a intervenção corrigindo o registro mecânico e difundem-se os processos modernos, assim ditos por permitirem um controle ampliado na produção final da imagem.

Traçar esse debate em suas nuances, reconhecer suas versões locais é um estímulo aos pesquisadores das artes visuais e da fotografia. Ainda que muitas vezes essas ideias possam ter sido utilizadas como mera difusão de rótulos, como muitas colaborações associadas ao Photo Clube Brasileiro, por exemplo, na década de 1920, indicando uma degradação do campo crítico, uma abordagem mais extensa pode apontar desdobramentos relevantes. Entre elas, mero exemplo, o tema do ‘ideal feminino’ associado entre nós quase sempre ao debate da arte, em contraste com a figura masculina, que surge como contraparte nas décadas de 1910 e 1920, em jornais e revistas ilustradas, par a par com representações modernas como o avião ou novos costumes como o boxe e o futebol.

Sizeranne no Brasil

Seria oportuno lembrar que o projeto *Antologia Brasil, 1890-1930* teve como estímulo inicial, há quase duas décadas, a leitura de longo artigo escrito por Eunapio Deiró, no ano de 1904, para a nova revista *Kosmos*⁶, um dos marcos do que se convencionou chamar de *revistas ilustradas*. Interpretado então como indício possível de um campo maior de debate sobre a fotografia, é necessário retomar o artigo para efetivamente compreender o que traz de revelador para o campo da crítica da arte.

Ocorrência conhecida na historiografia, o ensaio de Deiró recebeu pouca atenção, apenas tomado como mero marcador temporal sobre o debate ao redor das relações arte e fotografia no Brasil⁷. Em parte, talvez, pelo perfil de seu autor. Jornalista e escritor, Pedro Eunapio da Silva Deiró (1829-1909) é personalidade da imprensa carioca ao final do século XIX.

Baiano, bacharel em direito, deputado na assembleia provincial, atuará por meio século no jornalismo. Radicado no Rio de Janeiro, dedica-se tanto aos estudos literários como ao panorama político. Causa surpresa que Deiró

6 DEIRÓ, Eunapio. A arte. *Kosmos*, Rio de Janeiro, (11): n.p., nov.1904. (MENDES, 2013, p.67-80).

7 Exceção contundente é o resultado da tese de doutorado de Adriana Pereira – A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto Sampaio, (FFLCH-USP, 2010), que chega a tomar o artigo de Deiró como um dos eixos estruturadores de sua análise. Sem dispor de referências originais sobre o ensaio, a autora, contudo, não consegue tanto perceber as dificuldades de apresentação dos argumentos como apontar de forma mais contundente sua relevância.

responda por ensaio tão extenso sobre o tema da fotografia artística, considerando a menor atenção em sua obra às artes visuais e, mais ainda à fotografia.

Motivo plausível seria possivelmente o interesse eventual despontado com a realização da primeira exposição do Photo Club do Rio de Janeiro, cinco meses antes. Resultado da ação de grupo que reunia entre seus membros representantes de uma elite social, Deiró pode ter sido movido por um interesse difuso crescente pelo tema do estatuto artístico da fotografia.

Embora o autor adote um tom quase coloquial e apresente o artigo como adaptação de ensaio, cuja autoria não revela, a extensão do texto surpreende. Representante ele mesmo do universo cultural carioca finissecular, Deiró não poderia estar distante dos veículos e autores em voga, e, mesmo, expressar certos desconfortos:

Todavia é difícil conversar a respeito das artes; a estética dos modernos é muito diferente da antiga. Novas necessidades, novas aspirações criaram expressões inteiramente estranhas, formas inesperadas, onde palpita o sentimento da vida, onde a matéria se transforma num eco dessa imensa harmonia da natureza, desde os primeiros arrebóis e pompas na primeira hora da criação do mundo ao sopro do Onipotente, ao rápido fiat-lux.⁸

8 DEIRÓ, 1904; apud MENDES, 2013, p.67.
Atenção: todas as referências ao artigo em questão serão feitas a partir de sua transcrição na Antologia Brasil: 1890-1930.

Embora Deiró não indique, o autor que toma como referência é Robert de la Sizeranne (França, 1866-1932). Colaborador regular do periódico francês *Revue des Deux Mondes* (RDM) desde o início da década de 1890, Sizeranne é estudioso da estética no contexto da contemporaneidade; reconhecido, ainda hoje, por seus estudos sobre John Ruskin (1819-1900).

Em fevereiro de 1893, Sizeranne publica o ensaio *Le photographe et l'artiste*⁹. Será, porém, seu segundo artigo dedicado ao tema, publicado quatro anos depois¹⁰ - *La photographie est-elle un art ?* -, a primeira menção conhecida entre nós à sua obra. A referência será recorrente, como teórico de destaque conhecido em diversos segmentos culturais, e persistente, estendendo-se até a década de 1920 entre membros do Photo Club Brasileiro. Retomemos o texto de Deiró, porém.

9 SIZERANNE, 1893.

10 SIZERANNE, 1897.

Não se pretendeu que a arte não fosse, senão a cópia servil da realidade material e positiva? Não elevou-se a fotografia à altura de uma das artes modernas? Os idealistas não apavoraram-se diante desta invasão de bárbaros?

Por que, pergunta um escritor moderno, a fotografia, outrora tão desprezada dos artistas, pelo contrário, hoje como que domina sobre os confins da própria arte? Ora, eis aí um fecundo assunto de conversação estética para os leitores do Kosmos.¹¹

11 DEIRÓ, 1904; apud MENDES, 2013, p.68.

Deiró segue a argumentação do texto original. Enfoca a questão das distorções óticas, usual crítica à fotografia, elencando os problemas de perspectiva e aberrações cromáticas. Comenta a busca pelo “fazer limpo”, expressando muitas vezes o pouco conhecimento do processo fotográfico e da terminologia por parte do articulista brasileiro, e desvia os problemas da fotografia como meio para os operadores: os fotógrafos. Os questionamentos deslocam-se assim da máquina para o fotógrafo.

Simplesmente porque o fotógrafo quer reunir a maior quantidade de coisas possíveis, no espaço do aparelho, afim de ver simultaneamente o que se lhe roja aos pés e o que se eleva acima da linha do horizonte. Porque em seu desejo de abranger grande soma de minúcias e, em sua profunda ignorância da lei dos sacrifícios necessários, quer alcançar com os olhos o objetivo, já que o não pode fazer com um só olhar. É assim que nas provas, cuja perspectiva nos incomoda, a fotografia vê-se coagida a registrar muitos planos, que não percebia no seu complexo e que nunca teria reunido em sua imagem, não os reunindo na nudez da realidade.¹²

12 Idem, p.70-71.

Opõe-se a isso a busca atual pela “simplificação das ideias”. Acaba referenciando continuamente fotógrafos que se tornarão, mesmo entre nós, nomes recorrentes: Constant Puyo, Robert Demachy e Heinrich Kuhn¹³.

13 Para uma primeira avaliação dessas referências autorais, consulte o índice onomástico da Antologia Brasil, 1890-1930. (MENDES, 2013, p.326-335)

Deiró acaba por indicar conhecer o “primeiro artigo” de Sizeranne, no qual aponta discutir o autor os erros da fotografia e as falhas e dogmas dos fotógrafos¹⁴.

14 DEIRÓ, 1904; apud MENDES, 2013, p.73.

De feito, o nosso autor tem razão, porque a questão não versa somente em saber - se a fotografia possui as mesmas qualidades, que os outros processos artísticos, porém se possui algumas, que sejam dignas de serem comparadas; se o papel do artista é muito importante para modificar o aspecto de uma obra; enfim, se intervem muitas vezes para aquinhoar na produção e não ter simplesmente parte na reprodução e que se tem o talento de acrescentar à beleza do sítio, que a todos pertence - uma ideia, um sentimento exclusivamente seus. Diz o nosso autor que, examinando as operações fotográficas, reconhece que o artista intervem em três momentos diferentes.¹⁵

15 DEIRÓ, 1904; apud MENDES, 2013, p.75.

O articulista passa a apresentar assim a análise clássica de Sizeranne focada sobre as questões do ponto de vista, da composição e da pose. No entanto, o artigo parece interromper-se bruscamente. Quase certo, a paráfrase de um ensaio de Sizeranne, utilizando o termo empregado por Deiró, é tarefa árdua, senão impossível. Reduz-se a cadência do texto, perde em desenvolvimento a argumentação característica. Ainda assim mantém-se uma característica: o tom de conversação do autor francês.

A presença de Sizeranne pode ser apontada em outros artigos aos longos da década de 1910 e 1920, reunidos na *Antologia Brasil, 1890-1930*. Em 1930, assinado por Leo Tex, o *Correio Paulistano* publica o artigo *Pelos 'ateliers' e salões...*, que comenta a exposição realizada no estúdio do fotógrafo carioca Sylvio Bevilacqua¹⁶. A questão do estatuto artístico da fotografia surge, oportunidade em que a obra de Sizeranne se imiscui rapidamente. Se a citação evoca mais as restrições frente à fotografia, o articulista ignora a menção e louva a produção artística de Bevilacqua a despeito daquela referência.

16 TEX, Leo. Pelos 'ateliers' e salões... *Correio Paulistano*, SP, 27 de junho de 1913, p.1. (MENDES, 2013, p.45-47)

Há tempos, ainda, discutia-se em França, se a fotografia era e se podia ser uma arte - e a discussão assumia, na *Revue des Deux Mondes*, proporções de uma verdadeira polêmica, quando Robert de la Sizeranne solveu a questão, em magistralíssimo artigo, concluindo pela negativa.¹⁷

17 MENDES, 2013, p.46.

18 GUERRA DUVAL, Fernando. É a fotografia uma das belas-artes? *Photogramma*, RJ, 1 (2): 1-2, 30 de agosto de 1926.

Contudo, é na década de 1920, na movimentação desencadeada ao redor do Photo Club Brasileiro, que se registra não apenas a mera permanência da obra de Robert de la Sizeranne. É o que revela Fernando Guerra Duval, ativo amador carioca com presença registrada já na primeira exposição do Photo Club do Rio de Janeiro em 1904, em seus artigos para a revista *Photogramma* (1926-1931). Em 1926, em seu ensaio, cujo título trai imediatamente a menção - *É a fotografia uma das belas-artes?* -, Duval, embora pouco desenvolva a indicação, menciona o ensaio *La religion de la beauté*, série de artigos sobre John Ruskin, publicados, com sempre na *Revue des Deux Mondes*, entre 1895 e 1897¹⁸.

Três anos depois, Guerra Duval, no ensaio “Considerações sobre a fotografia pictorial”, ainda na revista oficial do Photo Club Brasileiro, faz menção mais longa, associada a um tópico já abordado pelo articulista em outras contribuições à mesma revista: a fotografia e os museus.

A Robert de la Sizeranne, o eminente crítico de arte, que a fotografia deve seu reconhecimento como irmã mais nova das belas-artes. O artigo que ele escreveu na ponderada “Revue des Deux Mondes” impressionou profundamente todos os que se ocupam com estas questões de arte, questões essenciais para os que vivem a nobre vida do espírito e inúteis para os gozadores dos baixos prazeres materialistas.

Data daí a admissão da fotografia, não como documento, e sim como arte, em alguns museus, tanto na tradicionalíssima Europa como da moderníssima América.¹⁹

19 GUERRA DUVAL, Fernando. Considerações sobre a fotografia pictorial – parte I. *Photogramma*, RJ, 3 (31): 1-3, abril de 1929. (MENDES, 2013, p.122)

Breve fortuna crítica sobre Sizeranne, indo além do tema da fotografia, pode ser delineada a partir da grande imprensa brasileira. Quase sempre tem lugar em breves menções, em textos de abordagens as mais diversas. Apenas para elencar algumas, em 1904, o jornal *A Província*, de Recife, em 10 de fevereiro de 1904, no artigo “Cartas da Roça VIII”, assinada por L. J., sobre a imagem da criança como referência poética menciona o “original e impressionante” texto *Le miroir de la vie* (1902). João do Rio, em “Presepes”, publicado no carioca *Gazeta de Notícias*, do dia primeiro de janeiro de 1905, na primeira página, associa ao tema do presépio a noção de “anacronismo religioso”, atribuída a Sizeranne, referência provável ao artigo do autor – *L'anachronisme dans l'art*, publicado em janeiro de 1894 na RDM. Em 1907, em colaboração assinada por A. C. no *Jornal do Brasil*, de 27 de novembro, à p.3, sobre a obra de doutrina social de Ruskin, Sizeranne é lembrado como um dos seus comentadores.

Até mesmo, o amplo interesse do ensaísta francês é registrado, como o artigo “A indústria nacional: uma importante fábrica de móveis”, publicado na carioca *A Ilustração Brasileira*, de primeiro de julho de 1914, à p.240, enfoca o design de móveis:

Muito se tem escrito a respeito de mobílias. Os maiores estetas mesmo, em algumas ocasiões, se ocuparam delas, em capítulos precisos de conceitos, e admiráveis de observações. Ruskin e Wilde, Mosteiquiou Ferenczak e Fouquières, todos esses príncipes da estética e da arte não se esqueceram nunca de cuidar do interior de seus *homes*, por isso que

lhes foi sempre fácil escrever sobre a harmonia e o gosto com que se deve mobiliar uma casa, não importa uma simples *villa* ou palácio. Robert de la Sizeranne, se nos não falta a memória, possui numa de suas mais conhecidas obras um capítulo sobremaneira interessante, no qual se mostra perfeito conhecedor de tamanho problema, capital e importante, nas primeiras sociedades dos centros da civilização, nos círculos do mundanismo, na esfera das elegâncias.

Sizeranne lui-même

Fosse o caso de escrever uma biografia de Robert de la Sizeranne, seria possível vê-lo como um “personagem” em tempos tumultuados. De modo geral, apresentá-lo como um esteta da contemporaneidade, interessado no impacto de uma modernidade técnica sob os domínios da arte, pode ser um expediente plausível numa primeira aproximação.

À primeira vista, seus textos parecem indicar um autor que procura traçar uma abordagem não engajada a priori em uma rejeição ou adesão simplória, mas em busca de promover o debate, uma conversação. O texto elaborado e erudito destaca-se de antemão. Torna-se, no campo da fotografia, um acesso a um universo inesperado no contexto brasileiro em questão.

Robert Henri Marie Bénigne de la Sizeranne nasce em 28 de agosto de 1866 na região ao sul de Lyon. Estuda direito em Paris, cidade em que passa seus anos de colegial e na qual viverá até sua morte em 14 de setembro de 1932. Em 1895 recebe sua licença prática para advogar e chega mesmo a publicar títulos na área²⁰.

Seria oportuno recorrer a referências tradicionais numa primeira apreciação. É o caso do *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, coordenada por Philippe Sénéchal e Claire Barbillion²¹. O verbete dedicado ao autor, cujo “Estudo crítico” (2009) é feito por Stephen Bann, professor e pesquisador honorário de história da arte na University of Bristol, surpreende, considerando sua disponibilização pela página internet do Institut National d'Histoire de l'Art INHA, pelo tom exaltado, descrição detalhista: a favor²².

Sizeranne, o homem de letras e crítico, é referenciado pelos seus estudos sobre história da pintura inglesa do século XIX e da obra de John Ruskin, a Renascença Italiana e pela estética da fotografia.

Data de 1893 a primeira contribuição para a *Revue des Deux Mondes*, com quem estabelece uma parceria tão longa. Logo em seguida, dois anos depois, publica *La peinture anglaise contemporaine*, recebendo o Prix Bordin, da Academia Francesa²³.

Se os ensaios sobre fotografia são lembrados continuamente, observe-se que o tema tem tal centralidade apenas no início do período de contribuição para a *Revue des Deux Mondes*. Em 1897 publica a primeira edição de *Ruskin et la religion de la Beauté*, que marca sua imagem pública. Atribui-se a Sizeranne estabelecer o interesse maior na França sobre esses dois temas do panorama britânico.

Apenas em 1899, lança *La photographie est-elle un art?* em versão ilustrada, com fotogravuras e pranchas em meio-tom. É oportuno lembrar que seus dois ensaios sobre o estatuto artístico da fotografia foram publicados originalmente sem ilustrações, aspecto aparentemente usual na *Revue des Deux*

20 Aspectos curiosos são regularmente associados a sua biografia antes de estabelecer-se como ensaísta na área cultural. Um deles, remete ao irmão mais velho, Maurice, nascido em 1857. Cego aos nove anos, terá papel importante no campo da educação para cegos, introduzindo até mesmo aperfeiçoamentos no sistema Braille. Fundador da *La revue Braille*, em 1883, será consagrado como Cavaleiro da Legião de Honra. Outro é o fato de Robert ter editado em 1887, um dos seus primeiros livros, um panfleto em defesa do Volapük, umas das várias línguas universais propostas no século XIX, superadas pela difusão melhor sucedida do esperanto. Em 1893, edita o livro *Référendum Communal* (A. Colin), um libelo pela democracia local, discutindo sistema de controle sobre o segmento político.

21 Disponível na página do Institut National d'Histoire de l'Art INHA, no endereço: <<http://www.inha.fr/spip.php?article2380>> Acesso em: 3 de agosto de 2013.

22 O verbete traça um perfil detalhado. Neto de proprietários de terra no Rhone, a família de origem privilegiada é caracterizada por um senso forte de serviço público, o que ajuda a compreender a figura do irmão mais velho, Maurice. O pai, que se dedicaria à pintura, parece reunir uma família de perfil liberal, senão de centro.

23 Publicado pela Hachette que será sua editora regular e ainda hoje mantém alguns de seus títulos em catálogo. Observe que, já em domínio público, há várias edições internacionais, em especial de *La peinture anglaise contemporaine*.

24 Reeditado em 2003 pela editora Rumeur des Alpes (La Rochelle, França), sem informações porém da inclusão das ilustrações.

Mondes por longa data²⁴. Sua coletânea *Les questions esthétiques contemporaines*, editada em 1904, incluiria ainda o ensaio em questão.

O perfil crítico apresentado por Bann (2009) introduz, em plano secundário, questões de difícil trato nesse momento. São evidentes, ainda que apenas apontadas em nuances pelo crítico, as dificuldades em estabelecer os domínios da história da arte e da estética, e, mais próximo a nós, a prática de Sizeranne como crítico de arte.

Aqui adotaremos uma solução prática, referenciando a forma como seus contemporâneos, entre nós, o tratam. É como crítico de arte, precisamente, que a carioca *Revista da Semana*, um dos mais relevantes periódicos locais, com cobertura geral, enfatizando a vida social e atenta aos campos da cultura e das artes, refere-se a Sizeranne ao iniciar em 1914 a publicação da série “A esthetica das batalhas”²⁵. Retornaremos mais adiante a esses ensaios, inclusos na edição *Le miroir de la vie* (1902).

Stephen Bann, sobre o tema, comenta por fim em trecho, cujas últimas palavras estão aqui em destaque (itálico):

Pode parecer paradoxal atribuir o título de um historiador de arte a quem recusou seu modelo reverenciado. Mas ouçamos Henri Lemonnier, professor de história na École des Beaux-Arts e, incontestavelmente, um dos pioneiros da história da arte na França. Em seu livro *Études d'art et d'histoire*, publicado em 1893 na coleção *Questions d'art et esthétique* de Hachette, que edita os primeiros livros de Sizeranne, ele aconselhou a seus leitores duas atitudes simétricas para lidar com a situação da cultura artística francesa como ela se apresentava naquele momento. Primeiro, ele atacou o que chamou de ‘intolerância estética’. ‘Temos de reagir’, disse ele, ‘em nome da verdade e da própria liberdade’. Em segundo lugar, ele observou: ‘Nós não temos mais de pedir aos tempos que nos precederam, por maior que tenham sido, senão ensinamentos indiretos, e devemos buscar inspiração em nós mesmos e ao que nos rodeia. Esta é a lei da vida. Livres assim perante ao passado nada nos impede de ser justo com ele. *Eis aí todo o programa de Sizeranne: em primeiro lugar, um olhar muito livre sobre as formas e as técnicas da arte contemporânea, incluindo aí a fotografia; por outro lado, uma perspectiva histórica que tenta superar os preconceitos e compreender corretamente em termos propriamente visuais a alteridade do passado.*’²⁶

26 BANN, 2009, p.6.

O ensaísta nos trópicos: a *Revue des Deux Mondes* como veículo privilegiado

Somando-se à presença da obra do ensaísta na crítica fotográfica local, pode-se brevemente, ampliando a questão da difusão e permanência, avaliar a ocorrência de livros do autor em acervos brasileiros. O esforço deve ser visto com cuidado, pois quase sempre é improvável determinar origem e data de incorporação. Ainda assim é gesto oportuno. O acervo da Biblioteca Nacional, em seu valioso “catálogo antigo”, ainda hoje fonte surpreendente, registra unicamente a nona edição, de 1913, do livro *Ruskin et la religion de la beauté*. Quase ao lado, a poucas quadras, o acervo do Real Gabinete Português de Leitura surpreende com a edição de 1899 do ensaio *La peinture anglaise contemporaine*, infelizmente registrado como autoria de Robert La Sizerranne.

Em São Paulo, a coleção da Biblioteca Mário de Andrade não inclui, através da consulta à base digital, nenhum título do autor francês. Surpreende

a ausência, mas, como veremos adiante, talvez não seja em si fato decisivo. Por sua vez, o acervo da Universidade de São Paulo USP, em seu catálogo eletrônico que representa uma das grandes coleções regionais, revela a coletânea, editada de 1904, *Les questions esthétiques contemporaines*. A seleção reúne cinco ensaios: I - A estética do ferro, II - O saldo do impressionismo, III - As roupas modernas em estatuação, IV - É a fotografia uma arte? e V - As prisões da arte. Recorte valioso aborda assim da arquitetura do ferro aos museus, as prisões da arte.

Seria oportuno, por fim, comentar a circulação e difusão da *Revue des Deux Mondes* no Brasil, veículo privilegiado da obra de Sizeranne.

Surpreende de imediato o fato da publicação ser uma das mais antigas, no seu gênero, em circulação contínua. Fundada em agosto de 1829 por François Buloz²⁷, a publicação registra longo percurso, alterando seu perfil por vezes, oscilando entre uma abordagem do panorama literário ao econômico e político.

Não é necessário muito esforço para imaginar o esforço dos sucessivos editores para manter o periódico, não apenas comercialmente mas ainda como veículo relevante. A ambição do título, que remete à dupla associação – a França e o mundo, é evidente. Para o leitor brasileiro, chama a atenção, já em seu primeiro número a inclusão de quatro artigos sobre o país.

Na década de 1890, quando Sizeranne inicia sua contribuição regular, a revista tem como editor, também a partir de 1893, o escritor e crítico Ferdinand Brunetière (1849-1906)²⁸. Colaborador da *Revue Bleue*, na década de 1870, contribui a partir de 1875 para *Revue des Deux Mondes*. Após longo período como secretário entre 1877 e 1893, ano este em que assume o cargo de editor. Nesse mesmo ano Brunetière é eleito para a Académie Française.

Vale a pena comentar rapidamente seu perfil, na expectativa de estabelecer algum contexto para a presença de Sizeranne na revista. O novo editor é considerado até 1895 como livre pensador, de linha racionalista. Sua conversão ao catolicismo romano indica a adoção de uma posição mais ortodoxa, conservadora. Erudito, Brunetière revela um desprezo pelo trivial e pelo pretensioso, o que associado a seu tom antipático parece ter impedido uma recepção mais adequada ao intelectual. Seu campo de reflexão, a história da literatura, está presente em seus livros, basicamente coletâneas e conferências.

A circulação da *Revue des Deux Mondes* no Brasil pode ser avaliada rapidamente, mais uma vez, nas coleções públicas. Em São Paulo, sua aquisição é regular nos registros da Biblioteca Pública do Estado, como indicam os dados disponíveis a partir de 1911; coleção essa incorporada mais tarde à Biblioteca Mário de Andrade²⁹. A compra é regular, mesmo durante a I Guerra Mundial, registrada sob o tópico *Generalidades*.

O catálogo da Biblioteca Nacional registra, em periódicos raros, a presença, aparentemente regular de exemplares editados entre 1837 e 1842. No entanto, é grande o intervalo posterior, registrando a retomada por curto período com a incorporação de exemplares para os anos de 1998 e 1999. Ainda no Rio, a coleção do Real Gabinete Português de Leitura, importante acervo institucional, registra a coleção, mas sem relação disponível no portal *internet*.

Resta, forma oblíqua mas relevante, avaliar a importância da publicação através da crônica local. No caso, através do romance *A esfinge*, publicado

27 Nessa primeira aproximação à revista, todos os dados referenciam a página Wikipedia, em francês, sobre o periódico. Os dados, quando possível, foram checados no site da *Revue des Deux Mondes*. A circulação do magazine parece ocorrer de modo irregular durante os períodos de guerra e outros momentos, comparando-se os dados do site da revista e do portal Gallica, por exemplo, mas esse aspecto foi aqui desconsiderado.
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Revue_des_deux_Mondes>
<<http://www.revuedesdeuxmondes.fr/>> (acessos em: 1 de agosto de 2013)

28 Página Wiki, em francês: <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Bruneti%C3%A8re>. Acesso em: 1 de outubro de 2013.

29 Conforme BIBLIOTECA Pública do Estado. Registro de jornais e revistas. São Paulo: manuscrito, 1911-1925. Disponível em: <<http://jfb.cedaph.org/>>. (acesso em: 1 de fevereiro de 2013). Não foi possível checar a coleção na BMA, cuja hemeroteca esteve com acesso restrito durante o primeiro semestre de 2013.

em 1911 por Afrânio Peixoto. Aqui, o personagem do Dr. Vicente da Câmara é caracterizado, utilizando o comentário de Adriana Pereira em seu doutorado sobre fotografia amadora no período (2010, p.38-39) ao comentar a leitura de revistas estrangeiras como elemento de distinção:

O Dr. Vicente da Câmara funcionava como um polarizador ao condensar em seus atos diversos mecanismos para alcançar prestígio e ter acesso às esferas do poder, um 'tipo social' apresentado como muito comum nos salões da capital do país e nas recepções da cidade de Petrópolis. Havia certo artificialismo em seu comportamento que se pautava em leituras de livros de citações e de publicações estrangeiras, conforme o autor descreve com ironia:

‘Como era preciso impressionar bem aos homens sérios, assinava a Revista dos Dois Mundos. [...] Lia o título dos artigos, mas não se esquecia de cortar cuidadosamente as páginas: examinara sempre se alguma não escapara’ (1962: 81).’ ”

Sizeranne e a fotografia

Mesmo nessa primeira abordagem sobre a obra de Sizeranne e a fotografia, em recorte peculiar focado sobre sua difusão no contexto brasileiro, não é possível deixar de referenciar a figura de John Ruskin (1819-1900). O ensaísta francês ficará conhecido naquele final de século como um dos principais difusores e analista da obra do inglês Ruskin, escritor e crítico de arte, mas também desenhista e gravador.

Stephen Bann, já mencionado, aponta que é no artigo *Le photographe et l'artiste*, de 1893, que o autor faz a primeira menção a Ruskin. Essa primeira colaboração para a *Revue des Deux Mondes* é seguida, em 1894, pela série *La peinture anglaise contemporaine*. A obra de Sizeranne influenciará a tradução para o francês de textos de Ruskin. Em 1905, o autor francês falará sobre o crítico inglês em Veneza, em cerimônia durante o Congresso Internacional de História da Arte.

Bann apresenta Ruskin como pai intelectual de Sizeranne. Autor romântico, patrono da irmandade pré-rafaelita, com interesse profundo pela arquitetura como fonte privilegiada para o estudo dos povos, Ruskin é ainda um entusiasta de primeira hora da fotografia.

Essa referência surge aqui como menção necessária para avaliação futura sobre o tema da fotografia na obra de Sizeranne. Os dois artigos deste autor, aparentemente os únicos exclusivamente dedicados à fotografia, mas motivadores e expressão de extensa polêmica sobre o estatuto artístico da fotografia, parecem distantes do pensamento de Ruskin sobre o mesmo tema, que o precede em muito no tempo.

O autor inglês faz uso da fotografia como instrumento para documentação de arquitetura desde cedo. Adquire imagens, então daguerreótipos, estabelecendo uma pequena coleção. É praticante da fotografia em meados da década de 1850. Quase 20 anos depois perde interesse, tendo uma visão da fotografia como registro mecânico. Exemplo dessa trajetória, e referência conhecida, é o artigo, publicado em 1984, por Michael Harvey: “Ruskin and photography”³⁰. Os parágrafos iniciais revelam essa trajetória a partir do confronto de carta de Ruskin ao pai, em 1845, e outro texto, da década de

30 HARVEY, Michael. Ruskin and Photography. Oxford Art Journal, 7 (2): 25-33, 1984.

1860, documentos que registram o percurso de entusiasta a crítico da condição artística da fotografia.

Curiosa encruzilhada essa de Sizeranne que tem como marco seus ensaios sobre a fotografia, logo superados pelo seu interesse pela pintura inglesa, mas que estabelecem e permanecem como relevantes ao debate fotográfico. Qual a influência da trajetória crítica de Ruskin sobre o escritor francês é aspecto que demanda esforço.

Le photographe et l'artiste (1893) é a primeira contribuição do autor para *Revue des Deux Mondes*, aos 27 anos. Tem como contexto imediato duas décadas de profundos desenvolvimentos da fotografia aplicada, com ênfase dos estudos sobre o movimento, o invisível – o raio-x e a fotomicrografia, e o distante – a telefotografia, a aerofotogrametria, e em especial, reflexo e motivo dessas investigações, do crescimento de uma indústria fotográfica em sua diversidade de aplicações. Se as interações da fotografia e da cultura, das artes visuais em especial, estão presentes desde a introdução da fotografia, cinquenta anos depois o debate tem uma história e ainda um contexto novo.

À primeira leitura do ensaio, destaca-se o tom quase didático, uma conversação. Por vezes sem brilho, mas um texto que parece indicar um autor informado tecnicamente sobre os procedimentos fotográficos. Objetivo, o eixo do ensaio é claro: a possibilidade da fotografia como uma “arte verdadeira”.

A fotografia parece “confiante nos progressos, que, amanhã talvez, vá dobrar seu domínio, não se limitando mais às tarefas onde ela se destaca.” (SIZERANNE, 1893, p.839) Se todos hoje empregam a foto, porque o artista não o faria? Se a fotografia conseguir então registrar a cor que consequência haverá sobre a arte?

O texto articula-se ao redor de três blocos. O primeiro aponta que o olho humano mudou. As representações do retrato e da paisagem ideais foram substituídas pelo acidental. Os estudos do movimento são exemplos analisados; mais ainda, a fotografia é apontada pelo autor como “meio de controle” da arte pelo público (idem, p.843).

O segundo bloco do ensaio enfoca as ambições da fotografia e os prodígios que ambiciona realizar. O conhecimento de Sizeranne sobre a fotografia instantânea e a decomposição do movimento chega a detalhes, em especial ao descrever as experiências de Eadweard Muybridge (1830-1904). Logo articulam-se as questões da verdade matemática e da verdade estética. Para Sizeranne, em 1893, é o ideal que deve guiar o artista na escolha das formas. A fotografia deve ser vista como um registro que se consulta. “A análise, aqui, é uma verdadeira traição e a pesquisa científica um vírus mortal.” (idem, p.852) (...) “Faz-se a cronofotografia. Temos todas as atitudes da alma, mas não temos essa alma.” (idem, p.853).

O bloco final apresenta, contudo, uma inversão aparente na abordagem. O fotógrafo é, a seu modo, um artista. Surgem os tópicos do ponto de vista, da pose. O operador pode “imprimir sua personalidade à obra do sol sobre a placa sensível.” (idem, p.858). São os avanços no registro da cor o tema final, no qual “cada avanço marca um passo a mais do fotógrafo no domínio da pintura” (idem, p.859). A fotografia se aproximará desse território onde o naturalismo contemporâneo se obstina ainda em se colocar e o vencerá.

Fica claro que para Sizeranne a “reprodução mecânica” não é objetivo supremo da arte. Se o texto do ensaísta parece caracterizar-se continuamente pelo caráter argumentativo, pelo tom coloquial, surge agora no parágrafo final um dos traços narrativos que serão regulares na sua obra: a inversão inesperada de rumo, a abertura de novas perspectivas.

Quanto aos outros, que objetivam sempre o sentimento estético acima da sensação visual e que empregam a natureza física apenas com uma linguagem admirável destinada a traduzir um pensamento que a supera, estes não perderão nada com essa intrusão da ciência num domínio que eles há muito abandonaram. Talvez essa invasão os leve a ir mais longe, adentro da região do ideal, a impulsionar mais adiante nos territórios inexplorados do sonho, a fazer como os povos vencidos que, para ganhar distância entre eles e os invasores, descobrem continentes e mundos... E esse não será o menor serviço que nos terá feito a ciência nova, se forçar os artistas que não querem ser confundidos com os fotógrafos a ir a campo e subir mais alto. (idem, p.859)

Quatro anos depois, após desenvolver seus estudos sobre Ruskin e sobre a pintura inglesa contemporânea, que estabelecem em definitivo uma marca sinalizadora sobre a produção de Sizeranne, o autor retorna, em 1897, com novo artigo na *Revue des Deux Mondes – La photographie est-elle une art?*

O título direto é acompanhado por uma introdução que procura arrebatá-lo o leitor. Anuncia uma nova geração de fotógrafos que não obedecem as regras estabelecidas pela profissão, nem as práticas. Abandonam o estúdio envidraçado, a decoração e o imobilismo. Por toda a Europa há renovação nos salões promovidos pelos clubes fotográficos. A capacidade descritiva rara do autor traça esse movimento e pergunta: por que a fotografia se encontra hoje na fronteira da arte? Seria um novo avanço do naturalismo sobre as tradições idealista e clássica da antiga escola francesa – revelando aí o pólo sobre o qual o ensaio trabalha – ou uma evolução singular e inesperada, testemunho de vitalidade?

O ensaio, construído em quatro blocos, logo revela ao leitor brasileiro a dificuldade enfrentada por Deiró em sua adaptação realizada sete anos depois. A transcrição não conserva o trato meticuloso do tema, sofre em adaptar a argumentação, inabilmente corta o encadeamento, e, mais ainda, perde com o aparente desconhecimento técnico por parte do repórter brasileiro³¹. Por fim, Deiró corta o terceiro bloco que traz longo comentário sobre obras de artistas estrangeiros.

O primeiro bloco faz uma longa análise da fotografia – convencional e depreciativa – ao redor da dualidade: beleza e verdade. Distorções de perspectiva, cor..., bem como o gosto pelo detalhe são discutidos, bem como questionados os responsáveis: os fotógrafos ou a própria técnica fotográfica. Em contraponto, Sizeranne comenta os meios de corrigir os defeitos recorrentes e apresenta os novos autores. A lembrar, mais uma vez: esse ensaio como o anterior não era acompanhado de ilustrações.

“Isso é suficiente para constituir uma arte?” - este é o argumento que abre o segundo bloco. Antes de tudo deve surgir a mão do produtor e não a

31 Deiró, por exemplo, menciona o papelão “PARA-FOGO-ortocromático” para referir-se ao “écran orthochromatique” (MENDES, 2013, p.71), no caso papel ou chapa ortocromática. Erro do autor da antologia em questão é não ter reconhecido ainda o termo “Source” empregado por Deiró logo adiante, como referência à obra *La Source*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Há outras falhas de tradução como empregar o termo atitude ao invés de similaridade (idem, p.77), que faz perder o sentido do texto em momento importante.

Os cortes de Deiró ocorrem ainda no longo depoimento de Julia Cameron logo após a primeira inserção, decisão que parece oportuna nessa adaptação na medida em que o trecho em questão traz dados dispensáveis à argumentação original.

máquina. O ensaísta apresenta então a análise sobre três momentos considerados chaves. Antes é significativo lembrar, o posicionamento corretivo que faz, para abordar como a visão pessoal do artista pode se dar na fotografia. Deve-se comparar a fotografia ao que lhe é comparável então: o desenho e as “artes monocromáticas”.

Sizeranne comenta agora os três momentos: a escolha do objeto, o ponto de vista, o momento – enfim o *saber ver*. A fatura, por fim, decisiva na comparação entre o fotógrafo profissional e o novo fotógrafo, é focada sobre a ótica da intervenção e do retoque. O comentário sobre o emprego de papéis adequados a esses fins e os procedimentos necessários surpreende pelo conhecimento refinado. E anuncia: “Hoje as janelas estão entreabertas.” (SIZERANNE, 1897, p.580).

O bloco seguinte, suprimido na adaptação de Deiró, traz longos comentários sobre obras e fotografos dos clubes fotográficos, espaço privilegiado do período que surge aqui de modo enviesado. Em especial, são abordados o francês Robert Demachy (1859-1936) e sua obra *Eaux mortes*, os britânicos James Craig Annan (1864-1946) e as obras *Eleanore* e *Frères Blancs* - “qual evocação de vida seria mais intensa que essa pequena obra” - e Alfred Maskell, com a obra *Jeune hollandaise* - “um prodígio de interpretação ao mesmo tempo que de verdade” (idem, p.580 e seguintes),

A sequência apresenta temas e aproximações peculiares, que parecem mais relevar uma visão a favor do novo meio, um engajamento, do que uma argumentação precisa. Enfoca o uso da máquina, por exemplo, e desmancha passo a passo as objeções, traçando um paralelo com os processos da gravura. E, em meio a isso, desabafa: “Mas desde quando julga-se o valor artístico de uma obra pela dificuldade do procedimento? Frases – de efeito – surgem reiteradamente: “A impressão é estética? O que importa como ela foi obtida?” (idem, p.583, 585, respectivamente). Significativo lembrar que os pontos apresentados são evidentes nas referências nos artigos de Guerra Duval na década de 1920.

O último bloco estabelece-se, em ritmo crescente ao redor da questão inicial (idem, p.588): “Para onde vai esse movimento da arte em fotografia e qual temor ou esperança para o idealismo deve ele nos dar?”

Sizeranne retoma o momento precedente, marcado pela influência da ciência sobre a arte. O tom exacerba-se, grandes imagens são encadeadas, criando uma cornucópia visual, traço de sua retórica. A reação do autor, na qual a referência à obra do fotógrafo francês Constant Puyo (1857-1933) é importante, está em opor a verdade da ciência à da arte, a verdade do detalhe à verdade do conjunto. Compilação poderosa é articulada através da edição de declarações de autores mencionados como Puyo, Demachy e Maskell.

Se o artigo de 1893 trazia um autor cuja abordagem do tema poderia ser entendida com dúvida, agora sua aproximação é exaltada e engajada, ainda que progressivamente mais adesão do que justificativa crítica. O fim do ensaio é apoteótico. Ao mesmo tempo em que aponta o afresco de Domenico Torti, no Vaticano, no qual as alegorias da ciência e da arte, entre elas a fotografia, rendem homenagem à religião, cita verso do poema do papa Leão XIII (1810-1903) – *Ars photographica* (1867), que exalta, referindo-se à nova técnica: Apelles, o mestre grego, “rival da natureza”, não faria imagem melhor.

32 Citado, como a seguinte referência, na página dedicada ao artigo no site norte-americano: Photo-Seed. A página inclui ainda uma detalhada descrição do portfólio editado pela Hachette, em 1899.
<<http://www.photo-seed.com>> (acesso em 17 de abril de 2013).
Leading articles of the month: Is photography an art? The American Monthly Review of Reviews, Nova York, fevereiro de 1898, p.215-216.
Current topics. The Photogram, Londres, V (51): 90, março de 1898.

33 Veja nota anterior.

34 A página no site Photo-Seed inclui uma detalhada descrição do portfólio:
<<http://photoseed.com/collection/group/la-photographie-est-elle-un-art/>> (acesso em 17 de abril de 2013).

35 Data do mesmo ano de edição do portfólio, como consta dos dados publicados no perfil do autor elaborado por Bann (2009), o artigo de Nicole Marcel, na Revue encyclopédique: L'art et la photographie (Paris: Larousse, 1899, p.501-503), ao qual não tivemos acessos.
Na mesma fonte, constam os necrológios publicados na Revue des Deux Mondes em outubro de 1932. As edições não estão disponíveis no site da publicação, que apresenta falha na coleção, ou no portal Gallica, por exemplo.
DOUMIC, René. Robert de La Sizeranne. Revue des Deux Mondes, tomo XI, 1 de outubro de 1932, p.720.
GILLET, Louis. Robert de La Sizeranne. Revue des Deux Mondes, tomo XI, 15 de outubro de 1932, p.936-947.

36 Para referências, veja nota 25.

Embora numa aproximação inicial, é possível articular alguns índices sobre a recepção da obra. Quase imediatamente registram-se notícias do outro lado do Atlântico norte. *The American Monthly Review of Reviews*, publicação nova-iorquina, em sua edição de fevereiro de 1898, apenas dois meses depois do número da *Revue des Deux Mondes* com o artigo em questão, resume o ensaio, na medida do possível, em duas páginas sob o título: “Leading articles of the month”³².

No mês seguinte, do outro lado do Canal da Mancha, a revista especializada *The Photogram* traz breve nota sobre o texto na edição de março:

É a fotografia uma arte? - Esta é a pergunta feita pelo Sr. de la Sizeranne na edição de dezembro da *Revue des Deux Mondes*. Depois de discutir os prós e contras, o autor responde afirmativamente. O Sr. de la Sizeranne cita extensivamente as obras de fotógrafos britânicos e acredita que a “arte” está apenas em sua infância. O artigo tem sido muito criticado, e assim de modo a apoiar essa querela, sabemos de fonte particular que o Sr. de la Sizeranne lançará em breve um álbum de luxo contendo exemplos dos melhores trabalhos recentemente produzidos, no qual este país estará fortemente representado.³³

Apenas no ano seguinte, em 1899, a editora Hachette lança o pequeno portfólio (32,8 x 24,7 cm), com 50 páginas, ilustrado com obras dos autores mencionados³⁴. O projeto de grande investimento gráfico deve ter impulsionado o debate³⁵, mas aparentemente é a veiculação da obra na *Revue des Deux Mondes* que parece ter respondido pela difusão do autor entre nós.

Por que ler hoje a obra de Robert de la Sizeranne?

Se a questão se impõe, ela permite também duas aproximações. No campo da fotografia brasileira, foco de nossa ação, a resposta mais simples é imediata: reconhecer e compreender a difusão da obra do ensaísta francês no panorama local, em que as evidências apresentadas ao longo do projeto *Antologia Brasil, 1890-1930* traçam muito rapidamente um campo mais intensificado de debates e ideias do que usualmente conhecido.

No campo das artes visuais e da cultura, a obra de Sizeranne parece ter grande potencial para o debate sobre os conflitos de uma modernidade técnica e os quadros culturais. Aqui vamos ressaltar o que se destaca: o texto crítico caracterizado pela argumentação elaborada, a estratégia narrativa, o uso de imagens complexas.

Seria possível, nesse sentido, recomendar a leitura de dois ensaios da primeira década: *A esthetica das batalhas* (1902) e *La Beauté des machines: a propos du Salon du Automobile* (1907). Surgem como exemplos do tratamento e da visão peculiar do autor.

O primeiro, já mencionado, publicado originalmente em 1902, é editado em capítulos entre fevereiro e abril de 1915 na carioca *Revista da Semana*³⁶. O conflito europeu, que desperta aqui – país com grandes comunidades de origem europeia – interesse surpreendente, é tema regular em toda a imprensa. Surpreendentemente, com as novas condições de impressão, ainda que com flagrantes diferenças de padrões entre os diversos títulos brasileiros, a circulação de imagens – fotos ou ilustrações – cria talvez pela primeira vez

entre nós uma situação única. Exposições de fotos sobre o conflito chegam a ser organizadas no sudeste, promovidas pelos países envolvidos no conflito.

Nesse registro, o ensaio longo de Sizeranne é de menção obrigatória. O autor traça uma análise sobre as representações da guerra ao longo da história da arte, partindo da premissa que ocorre uma alteração na ideia e na imagem da guerra (SIZERANNE, 1915.2.27, p.34): “O aparelhamento cada vez mais científico do combate, o papel cada vez mais intelectual do combatente secaram as fontes em que se inspiravam o pintor...”

Mas são abordagens como a presente em *A beleza das máquinas: a propósito do Salão do Automóvel*, publicada em 1907³⁷, que caracterizam o esforço do ensaísta em discutir temas que lhes são caros como também exemplificam seu processo crítico e procedimento narrativo.

Aqui, o texto, diferente de outros exemplos comentados, introduz o tema através de uma imagem elaborada, descrição feérica, a partir do movimento na metrópole parisiense ao redor do Salão do Automóvel. Solução similar é utilizada no ensaio *A estética do ferro*, incluso na coletânea *Les questions esthétiques contemporaines* (1904). Agora, ao procurar analisar o impacto da nova arquitetura, de empreendimentos como a Torre Eiffel, usa de forma brilhante a percepção da cidade pelos pássaros em migração e a repentina mudança no horizonte.

Haveria na máquina alguma beleza desconhecida? “(...) como algo, que é tão maravilhosamente adaptada às necessidades e sonhos de nossa vida moderna, não seria ela admirável? Não seria o hábito que nos torna insensíveis à sua graça nova?” (SIZERANNE, 1907, p.659)

O foco toma as máquinas que nos cercam, a partir do automóvel. O ensaísta dissecar o carro, delimita os elementos, motor e carroceria, o conflito entre máquina enquanto engenho e a carroceria como “fantasia”.

O ensaio surge como exemplo do debate da máquina, de forma ampliada, neste que é há muito um exemplo recorrente, mas não único sobre o tema: o automóvel. Sua análise divaga e explicita as diversas aproximações ao “belo” a partir de perspectivas que não se equivalem (a do sábio sobre o interior da máquina, a do público sobre o que é externo, sua carroceria). A apresentação dos conceitos derivados e a diversidade de perspectivas estabelecem um quadro complexo. Longa digressão sobre as máquinas primeiras que revelam seu engenho e as modernas que o escondem exemplifica procedimentos distintos. Naquelas o interior, sua essência, deve ser exposto; nas segundas, deve ser oculto.

Estariam as máquinas numa fase transitória? Com a evolução, revelaríamos menos seu motor. Conclui Sizeranne, podemos até admitir que sua carapaça possa ser suporte para obras de arte, mas não uma obra de arte, como finaliza: “A máquina pode frequentemente ser um meio – ela não será jamais um objeto – de beleza.”

37 SIZERANNE, Robert de la. La Beauté des machines: a propos du Salon du Automobile. Revue des Deux Mondes, Paris, novembro-dezembro de 1907, tomo XLII, p.657-673.

Bibliografia da obra de Robert de la Sizeranne

Étude sur l'art religieux au XIXe siècle: l'interprétation du Dante par Gustave Doré. Lyon: Vitte et Perrussel, 1887.

L'Art religieux est-il mort? étude sur la peinture religieuse contemporaine à l'Exposition universelle de 1889 et spécialement sur les trois maîtres Hébert, Uhde, Munkacsy. Lyon: E. Vitte, 1890.

La peinture anglaise contemporaine. 1ª ed. Paris: Hachette, 1895.

Reedição: 1922, Hachette.

Edição polonesa: 1901, Spółka Wydaw. Polska (Cracóvia).

Edição inglesa: 1907, George Newnes (Londres).

Ruskin et la religion de la Beauté. 1ª ed. Paris: Hachette, 1897.

12 edições pela mesma editora até 1929.

Edição alemã: 1899, F. Bruckmann Munique); edição americana: 1899, James Pott (Nova York); edição inglesa: 1899, George Allen (Londres); edição polonesa: 1899 (Polónia).

Edição sueca: 1902, Helsingfors (Suécia). Edição russa: 1908, [s.e.] (Moscou).

Edição japonesa: 2004, No Ni Saku Orivu No Kai (Yokohama).

La photographie est-elle un art? 1ª ed. Paris: Hachette & Cien, 1899.

Reedição em 2003: Rumeur des Alpes (La Rochelle, França).

Le miroir de la vie (coletânea). 1ª ed. Paris: Hachette, 1902. 2v.

2ª ed. - 1912. Biro & Cohen, Paris, 2011.

Les questions esthétiques contemporaines (coletânea). 1ª ed. Paris: Hachette, 1904.

Ruskin at Venice: a lecture given during the Ruskin commemoration at Venice, September 21, 1905. Londres: George Allen, 1905.

Pages choisies de Ruskin. Paris: Hachette, 1908..

4 edições até 1920.

Les masques et les visages à Florence et au Louvre: portraits célèbres de la Renaissance italienne. Paris: Hachette, 1913.

4 edições pela mesma editora até 1927.

Edição norte-americana: [1969], Books for Libraries Presse (Freeport, NY)

L'art pendant la guerre (coletânea). Paris: Hachette, 1919.

Béatrice d'Este et sa Cour. Paris: Hachette, 1920.

Edições norte-americana e inglesa: [1924], Brentano's (Londres, Nova York).

César Borgia et le Duc d'Urbino. Paris: Hachette, 1924.

Le vertueux Condottiere Federigo de Montefeltro duc d'Urbino. Paris: Hachette, 1927.

Edição italiana: 1972, Argalia Editore (Turim).

Bibliografia

MENDES, Ricardo (org). Antologia Brasil, 1890-1930: pensamento crítico em fotografia. São Paulo: Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, 2013.

PEREIRA, Adriana Maria Pinheiro Martins. A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914). São Paulo: FFLCH-USP, 2010. tese de doutorado. Orientação de Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes.

SIZERANNE, Robert de la. Le photographe et l'artiste. Revue des Deux Mondes, Paris, 15 de fevereiro de 1893, tomo I, p.839-859.

_____. La photographie est-elle un art? Revue des Deux Mondes, Paris, novembro/dezembro de 1897, p.564-595.

_____. La Beauté des machines: a propos du Salon du Automobile. Revue des Deux Mondes, Paris: novembro/dezembro de 1907, p.657-673.

_____. A esthetica das batalhas. Revista da Semana, RJ, XVI (3): [33-35], 27 de fevereiro de 1915.

Internet

Institut National d'Histoire de l'Art – INHA. <<http://www.inha.fr>> (França)

Photo-Seed. <<http://www.photo-seed.com>> (EUA)

Jorros espasmódicos de luz branca sobre uma esfera

Kaira M. Cabañas¹

Resumo²

Este artigo é o desenvolvimento de algumas questões tratadas em meu livro, *OffScreen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde* (no prelo) e analisa o filme do Lettrista Gil J Wolman *L'anticoncept* (1951): um filme sonoro, sem imagens, originalmente projetado em um balão meteorológico. O trabalho é situado historicamente em relação à teoria da “montagem discrepante” (*montage disrépant*) de Isidore Isou e ao primeiro filme de Guy Debord *Hurlements en faveur de Sade* (1952), também sem imagens. No texto, analisa-se como a trilha sonora de *L'anticoncept* encena uma quebra na linguagem comunicativa, enquanto os minutos finais afirmam a voz do corpo através de uma poesia que, de acordo com Wolman, usa “todos os sons humanos”.

Palavras-chave

cinema, letrismo, poesia, vanguarda, França

Imagine que estamos assistindo a um filme sobre a projeção de outro filme. Vemos um homem e uma mulher sentados na primeira fila. Numa sala às escuras, eles também estão assistindo um filme. Além de ver o público — cerca de vinte pessoas —, vemos o projetor, o seu ritmo de luz alternado preto e branco e o espaço físico onde se desenrola o filme dentro do filme. Da perspectiva da câmara e do enquadramento fixo da tomada única de 65 minutos, não nos é concedido acesso a nenhuma das imagens projetadas na tela. O que vemos é um filme “sobre” a projeção de um filme cuja imagem cinematográfica permanece fora do enquadramento.

Decorridos aproximadamente 17 minutos de projeção, vemos dois membros do público abandonarem o espaço. Um outro sai após 24 minutos. Passados 25 minutos, o homem e a mulher na primeira fila pegam suas coisas e partem. No minuto 28, mais alguém sai. Decorridos 31 minutos, mais duas pessoas se retiram, e no minuto seguinte outras duas. Depois de 45 minutos, parece que o público que resta vai permanecer na sala. Neste momento, restam 14 minutos de filme. Os minutos finais da trilha sonora são repugnantes: grunhidos, engasgos, tosses e arrotos. Quando o filme-dentro-do-filme termina e as luzes se acendem, um dos organizadores do evento explica aos espectadores que acabaram de ver *L'anticoncept* [O anti-conceito] (1951), de Gil Wolman (1929–1995), e que simultaneamente, durante a projeção, Wolman produziu um outro filme — *L'anticoncept à New York* [O anti-conceito em Nova Iorque] (1990) —, em que todos tiveram um papel³. Promovendo um deslocamento da atenção da imagem cinematográfica e da tela para o público e o espaço, *L'anticoncept à New York* põe em relevo para o espectador contemporâneo as apostas do filme original: o material primário de *L'anticoncept* é a trilha sonora, em conjunto com o ritmo de luz alternante preto e branco.

1 Pesquisadora visitante, apoiada pela FAPERJ, no Departamento de Letras e no programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Entre 2009-2013 foi professora e diretora do Programa de Mestrado em Arte Moderna do Departamento de História da Arte, da Columbia University, New York. É autora do livro *The Myth of Nouveau Réalisme: Art and the Performative in Postwar France* (Yale University Press, 2013).

2 Nota da autora: Uma versão deste texto foi publicada originalmente em *Gil J Wolman: I am Immortal and Alive*. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2010; e em Português em *Sou Imortal e Estou Vivo*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2011. Sou muito grata a Felipe Meres e Fernanda Pitta pela ajuda com os aspectos desta tradução. Também estou em dívida com meus amigos que pacientemente ouviram minha pronúncia do português antes de eu poder lê-lo como uma palestra: Daniel Gorin, Birger Lipinski, Sérgio Bruno Martins, Laércio Redondo e Ana Wambier.

3 *L'Anticoncept* foi apresentado no contexto do evento “Film Modernism and its Discontents: A Perspective from Paris”, organizado por Keith Sanborn no Exit Art, em Nova Iorque, de 7 a 10 de Novembro de 1990. *L'Anticoncept à New York* é um filme muito escuro, pelo que meu cálculo do número de pessoas que assistem à projecção é aproximado (é muito difícil dizer se há outras pessoas fora do enquadramento), tal como o são os tempos que indico para as saídas individuais.

Com a sincronização de som, a tarefa principal era – como resumiu um técnico de cinema em 1946 – “fazer a tela parecer viva aos olhos do público” (POZNER, 1946, p. 191). Os avanços da tecnologia filmica, particularmente após o advento da sincronização de som, concentram-se sobretudo em ocultar o funcionamento do equipamento cinematográfico, procurando alcançar um “efeito de realidade” (*effet de réel*). Vale notar ainda que o som corre frequentemente o risco de revelar a heterogeneidade material do cinema – seja através do ruído do projetor, de perturbações vindas do público ou de um desacerto temporal entre a voz e a boca que fala. Quando se trata de cinema narrativo, a voz está normalmente ancorada num corpo e esse corpo está localizado dentro de um espaço específico – ou seja, o espaço virtual da diegese do filme. No entanto, numa situação cinematográfica, há pelo menos três espaços que atuam de forma conjunta: o acima citado espaço diegético; a tela, como suporte para a imagem projetada; e o espaço acústico da sala de cinema, onde fica o público. Ao contrário do espaço da tela, que delimita o campo da imagem projetada, o espaço acústico *envolve* o espectador (ver DOANE, 1980, pp. 33–50). Foi justamente devido à presença volumétrica do som no cinema que Antonin Artaud (1896–1948), escrevendo a Yvonne Allendy em Março de 1929, relatou: “Por mais que tentemos, o nosso ouvido ouvirá sempre *na sala*, enquanto o nosso olhar verá aquilo que acontece na tela, *noutro lugar que não na sala*” (ARTAUD, 1970, p. 162). É em direção a esta disjunção – ou seja, entre aquilo que se vê e a forma como se ouve num contexto cinematográfico – que os Letristas, no seguimento dos experimentos de Artaud, sobretudo se voltarão.

Desde a separação da unidade de imagem e som, operada pelo fundador dos Letristas Isidore Isou (1925–2007), naquilo a que o próprio chama “montagem discrepante”, até o total abandono da película de filme, posto em prática por François Dufrêne (1930–1982), cada “filme” Letrista desafia as convenções estabelecidas do cinema (entre elas, a montagem em continuidade, a gravação sincronizada do som, a tela), de forma a criar novas condições e comunidades de percepção no período posterior à Segunda Guerra Mundial. Crucial aqui é a concepção física – isto é, corporal – que os Letristas tinham do cinema, em primeiro lugar através da presença volumétrica do som e da performance do som ao vivo, mas não necessariamente do discurso inteligível.

Em 25 de Janeiro de 1952, Isou lança o seu *Traité de bave et d'éternité* [Tratado de baba e de eternidade] (1951) em Paris, alguns meses após este ter alcançado notoriedade no contexto do Festival de Cinema de Cannes. Neste trabalho, Isou aplicou a “montagem discrepante” (*montage discrèpant*). O objetivo principal da montagem discrepante era assegurar a ruptura semiótica entre as imagens e a trilha sonora, dando ao som e à fala total autonomia em relação à imagem. Isou também desenhou diretamente no celuloide, produzindo aquilo que denomina como imagem “cinzelante” (*ciselante*). [Imagem 1. Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité*, 1951] O filme acabado incluiu três partes. A primeira parte inclui imagens de Isou e outros Letristas andando no bairro de Saint-Germain-des-Prés, enquanto a trilha sonora representa um debate sobre o cinema: ouve-se o protagonista Daniel defender suas teorias sobre o meio. Em aproximadamente 10 minutos, Daniel declara: “Eu quero

separar o ouvido do seu mestre no cinema: O olho.” A trilha sonora continua e ele defende “um filme que vai machucar seus olhos”. Como a imagem fotográfica será destruída, ele explica que apenas a “voz será coerente e terrível.” Ao mesmo tempo estamos ouvindo o ritmo de um coro Letrista no fundo acústico, e também os assobios do público no contexto do debate.

Na segunda parte do filme, os experimentos de Isou com a imagem visual funcionam por meio da inscrição física de marcas no celuloide, produzindo o que ele chama imagem “cinzelante”, e as sequências apresentadas em negativo ou invertidas. As imagens incluem um *rendez-vous* com uma mulher e a “found footage” conseguida no lixo de laboratórios de cinema especializados, enquanto uma história de amor se desenrola na trilha sonora. Na parte final mostra imagens dos Letristas como Francois Dufrêne, o uso de celuloide manipulado, todos em conjunto com uma trilha sonora que conclui o debate sobre o cinema e apresenta gravações da poesia Letrista combinadas com sequências abstratas. Aqui Isou mobiliza a montagem discrepante para sugerir um paralelo estrutural entre a falta de referência semântica na fala e o carácter abstrato das imagens cinzelantes na tela.

L'anticoncept foi apresentado pela primeira vez em Fevereiro de 1952 no Ciné-club Avant-garde 52 em Paris. Projetado num balão meteorológico de aproximadamente dois metros de diâmetro insuflado com hélio, *L'anticoncept* é um filme sonoro sem imagens: breves sequências em negro alternam com um disco branco, cujo rebordo, durante a projeção, coincide tão rigorosamente quanto possível com a circunferência da tela⁴. A trilha sonora de *L'anticoncept* começa com uma voz em *off* que invoca a história do cinema. Após descrever o efeito de uma sequência precisa de montagem discrepante na segunda parte do *Traité* de Isou, a voz em *off* continua, diferenciando o trabalho de Wolman: “[*L'anticoncept*] produz assim uma imagem autônoma que, exterior a todo o simbolismo, se torna o elemento de propagação do movimento no exterior da fotografia. Assíncrono, com o desenrolamento da narração atonal [*narration atonique*], este novo movimento antitético desaprova cada inflexão vocal.”

A segunda parte da trilha sonora apresenta *TRITS*, um poema letrista estruturado por um refrão e pontuado por assobios, fonemas e outros sons pronunciados por quatro vozes sobrepostas, aparentemente todas de Wolman⁵. Na terceira parte, a mais extensa da trilha sonora, Wolman lê uma história desconexa de sua autoria⁶. Aqui, uma voz feminina pronuncia algumas linhas e eventualmente ouve-se um trem ou um metrô passar, o que cria a sensação de um espaço acústico mais amplo. Finalmente, o filme termina com aproximadamente três minutos e trinta segundos daquilo que Wolman chamava de “*megapneumie*.” Wolman descreve a *megapneumie* noutro texto como uma “poesia física” baseada na respiração (e não na letra, como acontece com Isou) e na exploração do uso de “todos os sons humanos” (WOLMAN, 2001, p. 23). Uma vez que foi gravada em som direto, a *megapneumie* não figurava no roteiro do filme publicado na revista *Ion*.

Em 1952, a recepção crítica de *L'anticoncept* foi escassa e diversa. Um crítico de *Le Figaro* explica: “Suprime-se a imagem e conserva-se o som; e que som! (...) Escárnios, estrangulamentos, gargarejos, onomatopeias” (A.P., 13 Fev 1952). Subseqüentemente, o mesmo autor ridiculariza o uso do termo

4 Para fazer este filme, explica Jean-Michel Bouhours, Wolman usou material encontrado (*ready-made*), mais precisamente película de 35 mm com buracos. Wolman cobriu então as imagens remanescentes na película com uma tinta preta opaca. De seguida, imprimiu *L'Anticoncept* a partir deste material. (BOHOURS, 2009).

5 Ao ouvir *TRITS*, torna-se evidente que todas as quatro vozes são de Wolman. (ACQUAVIVA, 2009).

6 Aparentemente, Wolman escreveu este texto, embora algumas frases (tais como a lista de pratos disponíveis e os respectivos preços) pareçam ter sido retiradas de material preexistente. O conteúdo, que não abordarei aqui, inclui descrições de excessos sensoriais, alusões a encontros sexuais, excreções corporais e fragmentos aparentemente biográficos.

‘imagem’ para se referir a “simples jorros espasmódicos de luz branca sobre uma esfera” (A.P., 13 Fev 1952). Nas páginas da revista *Cinéma 52*, um certo Dr. Philm conclui: “Visualmente, a sua experimentação, insuficiente, é para ser retomada” (PHILM, 1952). Percebido como um feixe de luz interrompido por breves sequências negras, o ritmo alternante preto e branco de *L'anticoncept* inclui breves erupções de efeitos estroboscópicos acelerados. Estes efeitos não eram, porém, mantidos da forma que viria a caracterizar os filmes *flicker* da década seguinte. O que o crítico chamou “jorros espasmódicos” são mais como perturbações periódicas do ritmo constante estabelecido no início do filme.

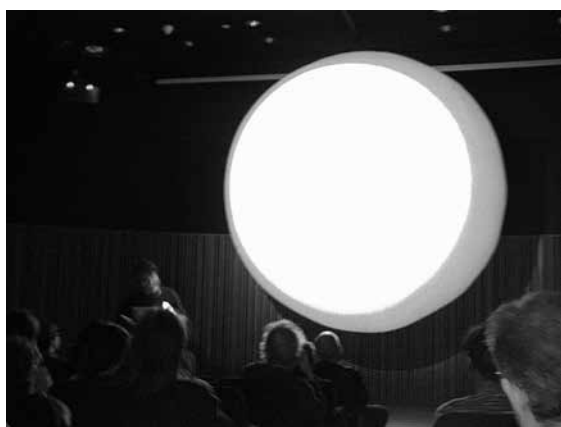


Fig.2. Gil J Wolman, *L'anticoncept*, 1951. Recreação no Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 6 outubro 2005. Foto: Jorge Ribalta.]

Ao negar o espaço virtual da diegese, assim como as imagens icono-indexantes que permaneciam no trabalho de Isou dos meses precedentes, *L'anticoncept* não proporcionava qualquer “outro lugar” alternativo ao espaço e ao tempo em que se desenrolava o seu ritmo alternante preto e branco. Além disso, se uma pessoa fechasse os olhos ou se afastasse fisicamente da tela, não perderia nada da ação nem nenhuma imagem. Tendo isto presente, Wolman esclarece: “Os espectadores que fechavam os olhos percepcionavam o movimento através das pálpebras. Mesmo aqueles que se viravam não podiam escapar: o movimento fazia corpo à sala” (WOLMAN, 1952).

Gostaria também de chamar a atenção para uma característica da película propriamente dita: o seu disco transparente emoldurado a negro imita o enquadramento circular das sequências de olho-mágico dos primórdios do cinema. Esses filmes constituíram uma das muitas etapas do processo que conduziu à centralização do espectador cinematográfico.

Como esclarece Noël Burch, “através da alternância de vistas do observador e do observado, os espectadores receberam a sua primeira e muito simples lição (...) de identificação com a câmara, uma vez que o voyeur [representado] na tela é o óbvio substituto do espectador” (BURCH, 1986, p. 499). E assim, como buracos de fechaduras, telescópios, lupas e outros aparelhos ópticos tiveram freqüentes aparições em filmes no início do século 20, o princípio voyeurista instituído por estas sequências acabou por se tornar parte integrante do aparelho cinematográfico e da própria sintaxe do filme narrativo. O modo dominante de produção de filmes acabou por assegurar uma posição do sujeito concordante com o modelo da *camera obscura* cartesiana,

na qual o espectador assiste a uma projeção assumida como exterior e independente dela ou dele. Desta forma, a projeção não implica de modo algum a subjetividade física do espectador.

Diretores vanguardistas como Jean Cocteau (1889–1963), cujo trabalho Wolman certamente conhecia, explorariam dispositivos e imagens do início do cinema como forma de contrariar as tendências narrativas dominantes no período entre guerras, como analisou Noël Burch (BURCH, 1986, pp. 498–500). Cocteau inclui uma sequência de um buraco de fechadura na segunda parte de *Le Sang d'un poète* [O Sangue de um Poeta] (1930). Enquanto percorre o corredor de um hotel, o protagonista espreita para dentro de vários quartos cujas cenas recordam imagens dos primórdios do cinema.

Mas o buraco para espreitar de *L'anticoncept*, cuja transparência permite que a luz passe através da película do filme e cintile intermitentemente na sala de cinema, vai além da mera semelhança morfológica com esses enquadramentos circulares de olho-mágico do início do cinema. Com *L'anticoncept*, Wolman inverte o posicionamento da *camera obscura*, alterando fisicamente a forma da tela. O balão meteorológico empurra a superfície de projeção na direção do espectador, encorajando mais um confronto físico do que uma absorção diegética de um olhar sem corpo⁷.

Se o ritmo da luz palpitante em conjunto com o balão meteorológico acarretou um tipo de contato corpo-a-corpo com o público, foi, sem dúvida, por conta da trilha sonora do filme, que outro tipo de contato físico, e uma outra compreensão e experiência do corpo, foi colocada em jogo. Pois, para que o filme faça “corps à la salle”, não depende apenas da projeção de luz e da fisicalidade da tela, mas também do som que cria. Lembre-se das palavras do crítico: “Suprime-se a imagem e conserva-se o som; e que som!” É o som de *L'anticoncept* que vou retomar agora.

Já ninguém sabe gritar na Europa.
Antonin Artaud

Em Wolman, assim como nos demais Letristas, a voz não se encontra territorializada através de uma imagem de um corpo na tela, muito menos é circunscrita às regras de gramática e à prosódia que regem e motivam o discurso. Após o prólogo inicial e *TRITS*, *L'anticoncept* lança-se em cerca de 46 minutos de fragmentos narrativos. O incessante discurso da voz em *off* contribui, em grande medida, para uma experiência de assalto auditivo, visto que a trilha sonora praticamente não dá pausas às suas erupções verbais ou às suas abruptas mudanças de ritmo e volume—ou seja, são poucos os silêncios.

Wolman introduz intervalos entre uma frase e a sua presumível inflexão emocional. Com a sua “narração atonal”, dissocia o conteúdo conceitual da linguagem do ritmo, ênfase e entonação que habitualmente conferem conexão ao discurso – tal como introduz intervalos entre unidades linguísticas menores, como as sílabas que constituem as palavras. Ao fazer isto, a voz em *off* provoca confusão semântica e também uma incerteza ao nível da intenção comunicativa: a voz em *off* do narrador está sendo irônica ou sarcástica, está zangada ou emocionada?

A trilha sonora de *L'anticoncept* estabelece uma representação acústica do espaço: as quatro vozes em *TRITS*, a introdução dialógica de uma voz

⁷ Embora se situem para além do âmbito deste ensaio, gostaria de recordar as experiências de Marcel Duchamp em *Anémic Cinéma* (1926), como precedente para uma tela de forma alternativa, assim como *ein lichtspiel: schwarz weiss grau* [jogo de luz: preto branco cinzento] (1930) de László Moholy-Nagy, cujos créditos de abertura surgem numa esfera rotativa transparente.

8 Decorridos aproximadamente 49 minutos de filme, Wolman reforça o seu repúdio pelo contexto prosódico do discurso ao enfatizar a materialidade da gravação. É como se a gravação tivesse sido desacelerada e acelerada. Ao passar a reprodução tecnológica para primeiro plano através de distorções de tom e velocidade, Wolman demonstra que a gravação não reproduz fielmente o evento acústico “original” ou a sua percepção espaço-temporal única. Tanto quanto me é dado saber, estes quarenta e tantos segundos de manipulação da gravação constituem a única circunstância conhecida em que Wolman faz uso do gravador com fins produtivo-experimentais. Como já foi previamente mencionado, Wolman usava por vezes a sobreposição. No entanto, esta forma de trabalhar a película deve ser diferenciada das posteriores manipulações, por exemplo, de Henri Chopin. (Ver ACQUAVIVA, 2004, pp. 174–75).

9 Desta forma, a megapneumia supera o “beau lettrisme” de Isou (Ver LEMAÎTRE, 1952, p. 14). Para uma análise das “composições” iniciais de Wolman, assim como da sua *megapneumie* ver o artigo de Botz (2001, pp. 361–68).

10 Wolman escreve sobre o modo como a linguagem deveria ter por alvo o “sistema nervoso” (Ver WOLMAN, 2001, pp. 22–23).

11 Por volta de 1994, Jean-Michel Bouhours, juntamente com Wolman e Gérard Berréby, consultou os arquivos da Comissão com o objetivo de procurar as minutas do debate sobre *L'Anticoncept*. Essa documentação não foi encontrada (Ver BOHOURS, 2001, p. 351, nota 3).

feminina, assim como o trem que passa, servem para criar uma percepção auditiva de um contexto acústico mais vasto.⁸ Ainda mais do que isso, as variações na distância do microfone à fonte do som gravado provam ser também cruciais para a nossa percepção dos diversos efeitos espaciais do som, como atentou Alan Williams (WILLIAMS, 1980, p. 59). Com os *megapneumie* finais, ouvimos o movimento enfático de lábios no ato de pronunciar, o fluxo ribombante da respiração a bater no microfone – tal como ouvimos Wolman arfar, vomitar e guinchar.

Enquanto modelo de discurso baseado na respiração, a *megapneumie* difere radicalmente da busca do tipo de discurso anterior às palavras levada a cabo pelo filósofo francês Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII. O modelo de linguagem deste, como Jacques Derrida esclarece, “não era gramatológico, mas sim pneumatológico” – unindo a respiração à voz e a voz ao Espírito (DERRIDA, 1974, p. 17). A *megapneumie* não conduz à mente, muito menos a Deus. Ao rejeitar o conteúdo proposicional habitualmente conferido aos sons da linguagem, a poesia física de Wolman transporta o sujeito ouvinte para o corpo, para o aparentemente animal e não-humano⁹. Um tal modelo de discurso não afeta o intelecto, mas sim o sistema nervoso através das vibrações do som¹⁰. Em *L'anticoncept*, o efeito da *megapneumie* sobreposta é exacerbado pela mediação tecnológica do microfone, que recolhe sons corporais e os amplifica. A distância espacial imaginária entre o ouvinte e o evento gravado é efetivamente superada: Wolman vomita para o microfone como vomita para o nosso ouvido.

A Commission de Contrôle des Films Cinématographiques proibiu a exibição de *L'anticoncept* em 2 de Abril de 1952. O único registo público que documenta a interdição é uma carta oficial guardada no arquivo de Wolman, onde podem ser lidas as palavras manuscritas ‘Non Commercial’ e ‘Interdit’ [proibido]. Mais ainda, o filme permanece – de acordo com a lei – proibido até os dias de hoje¹¹. Mas o ritmo preto e branco de *L'anticoncept* e os gargarejos finais perpetuaram-se num outro filme dessa época: *Hurlements en faveur de Sade* [Uivos em favor de Sade] (1952), de Guy Debord (1931–1994), cuja primeira apresentação, embora parcial, teve lugar quatro meses depois de *L'anticoncept*. A trilha sonora de *Hurlements* começa com aproximadamente 25 segundos de *megapneumie*. Tal como *L'anticoncept*, *Hurlements* é um filme sonoro sem imagens. No entanto, depois dos iniciais resmungos e grunhidos de Wolman, a trilha sonora do filme é composta por textos apropriados: quando alguém fala, a tela permanece branca, inundada de luz, durante os momentos de silêncio apresenta-se negra. Do tempo total de duração do filme – 75 minutos –, apenas cerca de 20 minutos contêm luz e discurso. Nos 24 minutos finais o espectador fica na escuridão.

Imediatamente antes da ruptura entre Wolman e Debord, e da subsequente formação da Internacional Situacionista, da qual Wolman nunca foi membro, Debord escreveu ao amigo o seguinte: “Estou satisfeito por ter feito parte do caso Chaplin (embora relegado para as trevas exteriores) ou por ter feito *Hurlements*. A esse propósito, sei tudo o que eu lhe devo” (DEBORD, 1957). Mas o que é exatamente aquilo que Debord “deve” a Wolman? Recordemos que é Wolman quem introduz a única linha de crédito de *Hurlements* – “O filme de Guy-Ernest Debord, *Hurlements en faveur de*

Sade...” –, a que se segue a dedicatória de Debord: “*Hurlements en faveur de Sade* é dedicado a Gil J Wolman”. Quer Wolman tenha sido o responsável pela ideia inicial que conduziu à subsequente realização de *Hurlements* ou assistido Debord na realização do filme, o que está em jogo é a divergência entre a produção e a recepção cinematográfica entre os dois filmes¹². Trata-se de uma diferença na prática que, dado o âmbito deste ensaio, apenas vou apontar aqui¹³.

Nos filmes posteriores, Debord iria radicalizar o desvio (*détournement*) já presente na trilha sonora de *Hurlements*, de forma a insistir na transformação crítica da linguagem (tanto visual como verbal)¹⁴. Como *Hurlements*, todos os outros filmes de Debord privilegiam a trilha sonora sobre a imagem. Mais especificamente, eles privilegiam a fala, seja através de voz em *off* ou como manifestação gráfica através de legendas e intertítulos. No entanto, com seus filmes posteriores, Debord reintroduz a imagem filmada, combinando sequências apropriadas com sequências tiradas por seu cinegrafista. Aplicado tanto aos textos como às imagens filmadas, o *détournement* é um procedimento de citação e reutilização segundo o qual todos os elementos podem servir para fazer novas combinações, com o objetivo de reivindicar um significado não comercial. No contexto dos seus filmes, ele aproveita o poder da linguagem comunicativa para redirecionar o significado fotográfico para fins alternativos.

Critique de la séparation [Crítica da separação] (1961), por exemplo, oferece uma crítica sustentada da vida cotidiana no contexto histórico da Guerra Fria. Após cerca de nove minutos do começo do filme, vemos uma sequência que inclui imagens do United Nations Security Council; Nikita Khrushchev com Charles de Gaulle; Dwight Eisenhower acolhendo de Gaulle; uma cerimônia patriótica no Arco do Triunfo; de Gaulle e Khrushchev em posição de sentido; Eisenhower com o papa e uma fotografia filmada de Eisenhower sendo abraçado por Francisco Franco. A voz em *off* (aqui Debord) explica:

As notícias oficiais estão em outro lugar. A sociedade transmite para si a sua própria imagem de sua própria história, uma história reduzida a um concurso superficial e estático de seus governantes-as pessoas que encarnam a aparente inevitabilidade de tudo o que acontece. O mundo dos governantes é o mundo do espetáculo. O cinema se adapta bem. Independentemente de seu tema, o cinema apresenta heróis e conduta exemplar inspirado no mesmo padrão antigo quanto os governantes. (DEBORD, 1961)

12 Jean-Michel Bouhours afirma que Wolman poderia ter sugerido a redução formal do filme de Debord devido a dificuldades financeiras decorrentes da compra de material e da montagem. (Ver Bouhours, 2001, p. 356 e nota 19).

13 Ao contrário de *L'Anticoncept*, *Hurlements* não foi filmado nem impresso; foi produzido usando os segmentos, claros e opacos, que se encontram no início e fim de rolos de película (*leaders*) (Ver SANBORN, 2006, pp. 188–89).

14 É importante recordar que Wolman foi co-autor, com Debord, de “Mode d’emploi du détournement”, texto publicado em Maio de 1956 pela revista belga *Les Lèvres nues*. Este ensaio foi posteriormente revisto e publicado no n.º 3 da revista *Internationale Situationniste* como “Le Détournement comme négation et comme prélude”, assinado apenas por Debord.



Fig. 3. Guy Debord, *Critique de la Séparation*, 1961

Debord desafia a ideia de que tais imagens dos cinejornais devem ser entendidas como uma imagem da realidade. Ao fazê-lo, Debord mantém intacto o conteúdo conceitual da linguagem, mesmo quando esta é redirecionada para fins cada vez mais politizados.

L'anticoncept registra um conjunto diferente de apostas históricas e estéticas em relação à linguagem. Com *L'anticoncept* o corpo e sua voz sem fala se tornam um lugar de uma liberação da representação (por exemplo, da escrita, da narrativa, da fala articulada, do domínio do falar), enquanto também a voz sem fala exige o reconhecimento de uma voz que é exterior, diferente, outra. No entanto, esta voz penetra os espectadores, infiltrando seus corpos, seu sistema nervoso, literalmente, através do ouvido. A trilha sonora cria uma brecha na linguagem, promulgando a incapacidade de comunicar de forma eficaz, enquanto os seus minutos finais afirmam a voz do corpo. Juntamente com os “jorros espasmódicos de luz branca sobre uma esfera”, a voz sem fala de Wolman desafia o conforto epistemológico da configuração da câmera obscura no cinema, desconstruindo a sua relação de distância entre sujeito e objeto por meio de sons corporais amplificados. Nos minutos finais de *L'anticoncept*, a *mégapneumie* priva a linguagem do seu significado conceptual, mas mantém a sua força performativa. Sob o pretexto de uma poesia física, Wolman demonstra como fazer as coisas sem palavras¹⁵.

15 Nesta última linha, refiro-me e jogo com o título do livro de AUSTIN, 1962.

Bibliografia

- ACQUAVIVA, Frédéric. “Le Tank Musical d’Isou”, in: Yan Ciret (org.), *Figures de la négation: Avant-gardes du dépassement de l’art*. Paris: Paris-Musées; Saint-Étienne: Musée d’art moderne de Saint-Étienne Métropole, 2004.
- ACQUAVIVA, Frédéric. “Entrevista com Frédéric Acquaviva”, (Paris) 3 Nov. 2009.
- A. P. “Quand l’avant garde abolit l’écran”. *Le Figaro*, 13 Fev. 1952, in: WOLMAN, Gil. *L’Anticoncept*. Paris: Éditions Allia, 1994, p. 53.
- A. P. “À propos ‘d’Anticoncept’”. *Le Figaro*, 18 Fev. 1952, in: WOLMAN, Gil. *L’Anticoncept*. Paris: Éditions Allia, 1994, p. 53.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*. vol. 3, Paris: Gallimard, 1970.
- AUSTIN, J. L. *How To Do Things With Words*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.
- BOHOURS, Jean-Michel. “De L’Anticoncept à L’Anticoncept”, in: *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*. Paris: Éditions Allia, 2001.
- BOHOURS, Jean-Michel. Correspondência por e-mail trocada com a autora, 16 Nov. 2009.
- BOTZ, Yves. “Tu va la taire ta gueule”, in: *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*. Paris: Éditions Allia, 2001.
- BURCH, Noël. “Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach”, in: ROSEN, Philip (org.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Nova York: Columbia University Press, 1986.
- DEBORD, Guy. Carta a Gil Wolman, arquivo Wolman, n.d. O excerto citado in *Défense de mourir* (p. 24) está datado “cerca de Abril de 1957”.
- DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Spivak. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1974. [Edição original francesa: *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1967. Edição em português: *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973].
- DEVAUX, Frédérique Devaux. *Le Cinéma Lettriste: 1951–1991*. Paris: Paris Expérimental, 1992.
- DOANE, Mary Anne. “The Voice in Cinema: The Articulation of Body and Space”. *Yale French Studies*, n.º 60, Cinema/Sound, 1980, pp. 33–50.
- GUNNING, Tom. “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, in: ELSAESSER, Thomas e BARKER, Adam (orgs.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londres: British Film Institute, 1990.
- HOLLIER, Denis. “The Death of Paper, Part Two: Artaud’s Sound System”. *October*, vol. 80, Primavera 1997.
- LEMAÎTRE, Maurice. “du lettrisme à la mégapneumie” (Paris, 1952), repr. in: *Wolman Résumé des chapitres précédents*. Paris: Éditions Spiess, 1981, p. 14.
- PHILM, Dr. “Films expérimentaux”, *Cinéma 52* (Paris), n.º 5, Maio de 1952, repr. in: *L’Anticoncept*. Paris: Éditions Allia, 1994, p. 55.
- POZNER, W. A. “Synchronization Techniques”. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, vol. 47, n.º 3 (Set. 1946), p. 191.
- SANBORN, Keith. “Return of the Suppressed”. *Artforum* XLIV, n.º 6, Fev. 2006.
- WILLIAMS, Alan. “Is Sound Recording Like a Language”. *Yale French Studies*, n.º 60, Cinema/Sound, 1980.
- WOLMAN, Gil J. “Le Cinématochrone – nouvelle amplitude”, *Ur* (Paris), n.º 2, 1952.
- WOLMAN, Gil J. *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*. Paris: Éditions Allia, 2001.
- WOLMAN, Gil J. *Wolman Résumé des chapitres précédents*. Paris: Éditions Spiess, 1981.

Depoimentos de artistas e comentários críticos

<http://www.youtube.com/user/geartfoto>

8 de Outubro de 2013

Nino Cais

Comentadora: Carolina Soares

10 de Outubro de 2013

Fábio Miguez

Comentador: Tadeu Chiarelli

Nino Cais vive e trabalha em São Paulo. Realiza a primeira individual em 2001 na Faculdade Santa Marcelina (FASM), em São Paulo, intitulada A Trama Refeita. Participou da mostra SP-Arte, realizada no Pavilhão da Bienal na capital paulista, em 2006. Em 2007, participou da coletiva Pinta, no Metropolitan Pavillon, em Nova York. Integrou a mostra Trilhas do Desejo, como artista selecionado para o Rumos Itaú Cultural 2008-2009. Em 2012 expõe na 30ª Bienal de São Paulo e realiza a individual Ficções, no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza.

Carolina Soares é doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Integra desde 2004 o Grupo de Estudos Arte & Fotografia da ECA/USP. É coordenadora de conteúdos da Base7 Projetos Culturais. Em 2012, realizou a curadoria da mostra Ficções de Nino Cais, no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza.

Fábio Miguez é gravador, pintor, ilustrador e fotógrafo. Faz curso de gravura e metal com Sérgio Fingerhann, de 1980 a 82, mesmo período em que cursa arquitetura na FAU-USP. Integra o ateliê Casa 7, em São Paulo, entre 1982 e 85. A partir de meados dos anos 1990, passa a se dedicar também à fotografia. Participa de diversas exposições individuais e coletivas a partir dos anos 80, inclusive de Bienais (Internacional de São Paulo, 1985/86, de Havana, 1986 e Bienal Brasil Século XX, 1994). Exposições realizadas no Centro Universitário Maria Antonia (2001), no Centro Cultural São Paulo (2003), na Pinacoteca do Estado (2004) e no Instituto Tomie Ohtake (2008), estão entre as suas individuais recentes.

Tadeu Chiarelli é professor junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP). Coordenador do Grupo de Estudos Arte&Fotografia.

Boletim_7

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

PARTE II

Artigo

***Avenida Paulista* (1983-presente) e *Passagem* (1986): reflexões sobre uma das dimensões do ficcional na obra de Carlos Fadon Vicente**

Daniela Maura Ribeiro¹

Resumo

Este artigo decorre de reflexões sobre Carlos Fadon Vicente em minha tese de doutorado “A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção: Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente”, que venho desenvolvendo no programa de História Social, da FFLCH-USP. O debate que aqui se estabelece, pensa sobre uma das dimensões do ficcional na obra de Carlos Fadon Vicente, a partir de ponderações sobre os ensaios *Avenida Paulista*, 1983-presente, e *Passagem*, 1986. O primeiro, entre as diversas questões que traz à tona está o caráter documental da fotografia. O segundo toma como base o primeiro e recria algumas de suas imagens por computação gráfica.

Palavras-chave

Carlos Fadon Vicente, *Avenida Paulista*, *Passagem*, ficção.

Carlos Fadon Vicente (São Paulo, SP, 1945) desponta como fotógrafo na década de 1970, que, assim como os anos 80, foram décadas

(...) fundamentais para a organização do movimento fotográfico em diferentes estados brasileiros (...)

Esse momento de organização dos fotógrafos e sistematização da produção foi marcado pela ebulição criativa dos profissionais – provocada pela efervescência política e estética do período – e pelo aparecimento de uma nova geração de fotógrafos, formados em diferentes áreas das mais importantes universidades do país, que trouxeram o impulso e o reconhecimento necessário para atingir a notoriedade internacional. (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 159)

Carlos Fadon se encaixa nesse perfil de formação “em diferentes áreas das mais importantes universidades do país”, uma vez que é graduado engenheiro civil pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo - USP (1964-1968).

Para Fadon, seu começo na fotografia é “desconhecido, uma situação pessoal. Aos trinta anos com a minha formação e educação, já tinha um repertório cultural e me decidi pela forma expressiva visual”². Esse começo se dá em 1975, antes de Carlos Fadon ter ingressado na graduação de Artes Plásticas, na Fundação Armando Alvares Penteado FAAP, que cursou de 1976-77. Foi em 1975 que comprou uma câmara fotográfica (Pentax spotmatic “F”, 35 mm), mesmo ano em que fez uma oficina de fotografia com Claudia Andujar, no Museu de Arte de São Paulo MASP “agosto, mais ou menos”³: Claudia

¹ Daniela Maura Ribeiro é doutoranda em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes. Mestre em Artes, na linha de pesquisa História da Arte, pela Escola de Comunicações e Artes, da USP (ECA-USP). Membro do Grupo de Estudos Arte&Fotografia do Depto de Artes Plásticas da ECA-USP.

² Em entrevista que Carlos Fadon concedeu a autora em 22/08/2011, no escritório de sua residência, em São Paulo.

³ Idem.

4 Ver: CAMARGO; MENDES, 1992, p. 113.

5 A Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP possui ampla documentação sobre esta exposição.

6 Como conta em entrevista gravada em 22.08.2013 em sua residência.

7 As duas fotografias se encontram na pasta nomeada "Carlos E. F. Vicente XXIII".

8 Fotografias de Carlos Fadon Vicente integram a Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.

Andujar, coordenava cursos de fotografia em conjunto com George Love, já na nova sede do Museu de Arte de São Paulo (MASP)⁴. O primeiro resultado já vem em 1976. Claudia Andujar estava na organização da exposição *Grande São Paulo*⁵ e o convida, informalmente⁶, a participar. Fadon envia série de fotografias com a intenção de participar da mostra. Entre essas, duas fotografias possuem reproduções arquivadas na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP⁷.

Fadon está inserido no contexto do momento em que a fotografia passará a ter espaço nos museus e da fotografia contemporânea brasileira realizada a partir dos anos de 1970, em diálogo com a arte contemporânea do mesmo período.

Carlos Fadon se integra nesse espaço aberto para a fotografia em museus, participando de exposições no MASP⁸, tanto nos anos 1970 e 1980, como posteriormente (*Refletir*, 1980, *Passagem – Imagens por Computação Gráfica*, 1986, *Vectors*, 1991, além da já mencionada coletiva *Grande São Paulo*, 1976) e no Museu da Imagem e do Som MIS/SP (*Outdoor Mulher*, 1982, *Alfa*, 1988, e *Medium* [parte de *Cine Video*], 1992). Além de sua produção fotográfica, Fadon concebeu, em 1985, o projeto *ARTTE* – que comento mais adiante no tópico sobre o ensaio *Passagem* –, dentro do qual realizou trabalhos na área de arte e tecnologia, incluindo hipermídia (a partir de 1990), e telecomunicação, paralelamente aos seus ensaios fotográficos.

Quando o assunto é fotografia, alguns debates entram em pauta. Por exemplo, a questão da fotografia como documento, como memória; o embate entre real e ficcional; a fotografia como arte; a postura do fotógrafo perante a fotografia.

No momento em que o assunto é arte contemporânea, outros debates ao redor da fotografia, e da própria arte, são suscitados como o caso em que a fotografia está presente como componente da obra, e, dessa forma, de que maneira ela dialoga com a arte e cria sentidos semelhantes àqueles quando trata-se da fotografia *tout court*.

No ensaio *Passagem* (1986), que toma como base o ensaio *Avenida Paulista*, 1983-presente, há um diálogo possível nesse sentido, um dos aspectos que procuro trazer à tona neste artigo, no âmbito da reflexão sobre esses ensaios.

Outro ponto importante do debate que se estabelece aqui, por meio desses ensaios, é a questão da ficção, o intercâmbio entre realidade e ficção. Dentro de sua vasta obra, desde os ensaios fotográficos até aquelas de *media art*, um questionamento sobre a representação estará presente, levando à ideia de ficção, em sentidos diversos. Fundamentalmente, a fotografia deflagrará tal debate.

Em dado momento da entrevista que Carlos Fadon Vicente concedeu a mim em 22 de agosto de 2011, quando lhe perguntava sobre sua formação, dois aspectos da resposta que me ofereceu me chamaram a atenção. Um deles quando Fadon afirma que “a sua formação não é só a escola que você faz. É o que você lê, assiste... Então eu já tinha viajado para o exterior, visto exposição, teatro, música. Essas coisas fazem parte da vida e da formação. “Não é só a formação escolar que é determinante ou não”. Esse trecho traz uma reflexão sobre a ideia de formação ligada à cultura⁹ e a bagagem cultural, de

9 Refiro-me ao sentido de cultura apontado por Stuart Hall no livro *Representation* (HALL; EVANS; NIXON[Ed.], 2013): “Cultura é um dos mais difíceis conceitos das ciências humanas e sociais, existem diferentes maneiras de defini-la. Na maneira mais tradicional de definir o termo “cultura” é utilizado para abarcar ‘o melhor que tem sido pensado e feito’ em uma sociedade. Trata-se da soma de grandes ideias, como aquelas representadas em trabalhos clássicos de literatura, pintura, música e filosofia – a ‘alta cultura’ de uma era. Pertencendo a um mesmo quadro de referências, mas, mais ‘moderno’ em suas associações, é o uso de ‘cultura’ para se referir às amplas formas distribuídas de música popular, publicações, arte, design e literatura, ou atividades de lazer e entretenimento, que faz parte da vida cotidiana das ‘pessoas comuns’ – que é chamada de ‘cultura de massa’ ou ‘cultura popular’ de uma era.(...) Cultura não é apenas um conjunto de coisas – romances, pinturas ou programas de TV e história em quadrinhos – é também vista como um processo, um conjunto de práticas(...)”.

que maneira esta influencia no modo como um artista articula questões e que repertório traz para a sua produção artística/fotográfica.

O outro aspecto diz respeito à dupla formação de Fadon, que ele comentou, na entrevista, quando falava sobre a preparação da documentação para ingresso no mestrado no The School of The Art Institute of Chicago, em Arte e Tecnologia: “o fato de eu ter uma dupla graduação uma em uma área técnica e uma em Humanas, para tecnologia é um background importante (...)”¹⁰. Esta será, de fato, a meu ver, uma questão preponderante no desenvolvimento da trajetória de Fadon como fotógrafo e artista, uma vez que as duas formações estão presentes na maneira como ele articula suas questões referentes à fotografia e aos trabalhos que relacionam arte e tecnologia.

Desse modo, as reflexões contidas nos dois trechos acima servem para introduzir a linha de raciocínio que desenvolvo aqui.

As relações entre arte e tecnologia permeiam toda a trajetória de Carlos Fadon Vicente. Estão no cerne delas: a fotografia, o questionamento sobre a representação e, entendendo, o consequente caminho para o debate em torno do terreno da ficção, na fotografia.

Tais relações se manifestam desde o começo da trajetória de Carlos Fadon, inicialmente pelo diálogo que ele estabelece entre mídia e fotografia já a partir das primeiras fotografias que realiza nos anos de 1970, mais especificamente, a partir do ano de 1975. Esse diálogo enfoca tanto a mídia como ideia de meio, por exemplo, a imagem proveniente da televisão - primeira-mente em *TVe* (1975) e, posteriormente, em *Medium* (1991 - 2000)¹¹ - como no sentido de mídia de propaganda e publicidade, ou, ainda, em trabalhos construídos em computação gráfica, audiovisual ou hipermídia.

Dentro do conjunto de ensaios fotográficos de Carlos Fadon Vicente, que dialogam com a propaganda e publicidade - como *Outdoor Mulher* (1979-2008) e *Duetos* (2005-presente)¹² -, nota-se uma forte característica dos ensaios fotográficos de Fadon que é a relação com o cenário urbano. O fotógrafo constrói um discurso sobre a representação quando ele aponta sua câmara fotográfica para a propaganda contida em outdoors ou nos anúncios imobiliários de jornais, além de para a sinalização urbana, tanto de vias de trânsito, como letreiros de estabelecimentos públicos.

Avenida Paulista (1983)

O ensaio *Avenida Paulista*¹³ começou a ser realizado por Carlos Fadon Vicente no ano de 1983 e segue até o presente, constituído por, aproximadamente, 330 filmes (120 mm/6x6), preto e branco, e nenhuma imagem digital¹⁴.

Por um lado, há, indubitavelmente, um caráter documental em tal ensaio. Estão ali conformações da Avenida e de sua paisagem que desapareceram ou foram modificadas, sejam sinalizações, como a placa indicando “Museu de Arte de São Paulo”, *outdoors*¹⁵, construções (residências, por exemplo). Por outro, há a Avenida Paulista pensada e mostrada por Fadon como imagem, como representação da Avenida e, nesse sentido, ficcional: a Avenida Paulista de Carlos Fadon Vicente. O fotógrafo irá destacar aspectos na imagem como a sinalização das vias de trânsito, de rua (placas e fachadas), aspectos da paisagem - incluindo *outdoors* -, e de situações que ocorriam ali, conferindo-lhes outra significação.

10 Entrevista concedida em 22 de agosto de 2011.

11 Imagens disponíveis no website de Carlos Fadon Vicente: WWW.fadon.com.br

12 Idem.

13 Diversas imagens desse ensaio estão disponíveis no site de Carlos Fadon Vicente: www.fadon.com.br

14 Parte desses filmes engloba também outros ensaios, de acordo com o que esclareceu Carlos Fadon Vicente em troca de e-mail com a autora deste artigo datado de 25 de novembro de 2013. Fadon também esclareceu, nesse mesmo e-mail, que nenhuma imagem foi captada por meio eletrônico.

15 Em 2006 estabeleceu-se a lei municipal nº 14.223 de 26 de setembro, chamada “lei cidade limpa”, que agiu na restrição de colocação de outdoors pela cidade.

Passagem (1986)

O ensaio *Passagem* irá lidar com o oposto da ideia de documental e questionar a fotografia. Não se trata de um ensaio fotográfico, mas, sim, da recriação, via computação gráfica, de algumas imagens do ensaio fotográfico *Avenida Paulista*, que teve início três anos antes. Em *Passagem* estará presente o fluxo do mundo concreto (captado pela fotografia, no ensaio *Avenida Paulista*) e o virtual (a recriação por computação gráfica).

Passagem foi o primeiro trabalho¹⁶ a integrar o projeto *ARTTE* e a lidar com as fronteiras entre a imagem fotográfica e a computação gráfica, dentro do conjunto de obras de Fadon.

O projeto *ARTTE* foi concebido pelo artista em 1985, no âmbito de suas investigações sobre a sinergia entre arte e tecnologia, como o próprio atesta, em seu website (www.fadon.com.br, menu “media art”):

Em 1985 estabeleci o projeto *ARTTE* visando sistematizar a criação e pesquisa em torno das poéticas advindas da sinergia entre arte e tecnologia. Está voltado às questões estéticas e conceituais relativas a concepção, realização, percepção e disseminação em *media art* (à época usava-se a denominação arte eletrônica) e presentes desde então em obras e textos. Abarcando um variado leque de meios e formatos, as principais realizações são documentadas a seguir. Entretanto algumas delas são apresentadas como tal e sujeitas a eventuais adaptações.

As raízes do projeto *ARTTE* são comentadas pelo estudioso Daniel Cardoso:

Um outro projeto, intitulado *ARTTE* (...) teve seu início, pelo menos conceitualmente, como reconhece Fadon, no final dos anos 70. O *ARTTE* começa efetivamente a ser concretizado, em 1985. Concreção somente possível, quando o autor é convidado a integrar a formação de um grupo heterogêneo e interdisciplinar de desenvolvedores e pesquisadores. De um lado estavam artistas que, de algum modo, já possuíam alguma reflexão, ou trabalho envolvendo o tema – arte e tecnologia – e do outro lado estavam os analistas, técnicos e programadores da empresa Pallette Imagem Eletrônica. O grupo foi formado com a intenção de definir diretrizes, desenvolver, realizar testes e avaliação de um software de construção e manipulação de imagens em base eletrônico/digital. Este empreendimento intentava suprir a inexistência ou deficiência dos programas existentes dessa natureza e atender especificamente a solicitação de algumas agências de publicidade. Carlos Freitas, analista de sistemas e integrante da Pallette, lembra em entrevista que, na época precisava-se conversar com os artistas para saber o que fazer, “daqueles envolvidos, o Fadon foi o que mais durou, que se integrou, foi aquele que pegou umas imagens dele e as ferramentas desenvolvidas [...] fez um monte de imagens”. (CARDOSO, 2003, p.5)¹⁷.

Dentro do contexto apontado por Cardoso, faz-se necessário complementar que a experiência com a Pallette envolveu a criação do software *Arte*, segundo explica Fadon: “*Arte* é o nome do software desenvolvido (parte in-

16 No menu “media art” do site do artista www.fadon.com.br pode-se ter a impressão que o primeiro trabalho nesse âmbito foi 7Super82, 1982, 2008. Porém ao se acessar o verbete sobre o trabalho o internauta notará que o trabalho foi constituído em 2008, com material de referência datado de 1982. Dessa forma, *Passagem* é o trabalho inaugural do projeto *ARTTE*, questão confirmada com o artista em e-mail datado de 06 de outubro de 2013.

17 O trecho acima foi retirado do tópico “ad finem abordagem genética da obra de Carlos Fadon Vicente”, da dissertação de mestrado de Daniel Ribeiro Cardoso, cujo download foi feito a partir do website de Carlos Fadon Vicente (www.fadon.com.br), no menu “documentação”. Portanto, a paginação aqui indicada é aquela do PDF contido no website, que começa na página 1. Desse modo, não corresponde à página em que esse trecho está na dissertação.

tegração, parte criação), na Palette Imagem Eletrônica Ltda (São Paulo) por Carlos Freitas e Klaus Köster. Não guarda nenhuma relação com meu projeto *ARTTE*¹⁸.

O cerne de nossa análise em torno de *Passagem* abrange qual o peso histórico desse ensaio, considerando o período e ambiência em que foi criado; qual o diálogo que o trabalho estabelece com o cenário de hoje e qual o debate crítico em torno da ideia de representação na fotografia, considerando duas questões primordiais desse ensaio: apoiar-se em um ensaio fotográfico que começou três anos antes com forte viés documental, que é *Avenida Paulista* – embora esse aspecto não seja o único contido neste último, como já foi apontado. Recrear fragmentos de *Avenida Paulista* por computação gráfica, abandonando o aspecto documental desse ensaio e se descolando dele, uma vez que o recria e não se apresenta de maneira comparativa e sim isolada. De tal forma, gera um debate sobre a nova imagem obtida, relativiza sua realidade e adentra no mundo da virtualidade, ficção.

Em entrevista, Carlos Fadon Vicente explica que *Passagem* é um trabalho que explora o limite entre dois lados, referindo-se a realidade concreta e a virtual, sendo um dos lados, a fotografia, e o outro, o resultado obtido por computação gráfica: “(...) Chama-se *Passagem* porque eu examinei um lado e depois queria ver como que era o outro lado, então o trabalho ele engloba os dois aspectos”¹⁹.

Nessa mesma entrevista, Carlos Fadon esclareceu que utilizou de 10 a 13 imagens do ensaio *Avenida Paulista* para compor *Passagem*. É interessante notar, também, para compreensão do peso histórico de *Passagem*, a resolução da imagem, possível no contexto da época, porém insuficiente para o atual: 640x480 pixels.

Passagem antecipa os resultados estéticos que hoje são obtidos pelo uso do *photoshop* e a mudança cultural que tal uso trouxe para o mundo da imagem fotográfica, na esteira das evoluções tecnológicas de câmeras, softwares e aplicativos: a “perda da fé na fotografia como um acurado e confiável meio de representação do mundo visível”, como coloca Mia Fineman (2012, p.4), curadora da exposição *Faking it Manipulated photography before photoshop*, quem observa, ainda, a esse respeito, que: “Como espectadores, nos tornamos incrivelmente espertos, até mesmo habitualmente céticos, sobre a fotografia proclamada como verdade”²⁰. Muito embora, como considera Hans Belting (2010, p. 265):

As imagens fotográficas simbolizam tanto como as mentais nossa percepção do mundo e nossa lembrança do mundo. Desde a sua invenção o desenvolvimento interno da fotografia não se deu de modo algum de maneira automática. Desde então é possível perceber o jogo livre da interação entre imagem e meio. Ambos têm origens distintas: o meio como uma invenção técnica e a imagem como sentido simbólico do meio.²¹

O ensaio *Passagem* resultará na exposição *Passagem – Imagens por computação gráfica*, realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP entre 14 a 26 de outubro de 1986²², e, mais tarde, em junho de 1993, na Sala Waldemar Cordeiro, Palácio Campos Elíseos, em conjunto com a obra *Alfa*²³.

18 Por e-mail, em 13 de abril de 2013, em resposta a algumas questões que coloquei para Fadon.

19 Trecho da entrevista concedida a Daniela Maura Ribeiro, em 22 de agosto de 2011, na residência do artista.

20 As aspas que me refiro estão inseridas no seguinte trecho: “Ao longo dos últimos vinte anos, a fotografia passou por uma transformação dramática. Câmeras mecânicas e filmes a base de prata foram substituídos por sensores de imagem eletrônica e microchips; ao invés de pilhas de ampliações brilhantes, olhamos telas de laptops, tablets e celulares; ampliações de negativos e laboratórios químicos com salas escuras deram lugar a computadores e softwares processadores de imagem. Câmeras digitais e aplicativos como o Photoshop mudaram a maneira como criamos, olhamos e pensamos a fotografia. Entre os mais profundos efeitos culturais dessas novas tecnologias está a alta consciência da maleabilidade da imagem fotográfica e a correspondente perda da fé na fotografia como um acurado e confiável meio de representação do mundo visível. Como espectadores, nos tornamos incrivelmente espertos, até mesmo habitualmente céticos, sobre a fotografia proclamada como verdade”. Tradução livre. (FINEMAN, 2012). A exposição itinerou para a National Gallery of Art (Washington, D. C.), entre 17 de fevereiro e 05 de maio de 2013 e para o The Museum of Fine Arts (Houston), de 02 de junho a 25 de agosto de 2013.

21 Tradução livre.

22 A exposição será confirmada por meio de carta de Pietro Maria Bardi enviada ao artista em 08 de setembro de 1986. Essa carta foi localizada na pasta 27 – caixa 5 “Exposição Imagens por Computação Gráfica Carlos Fadon Vicente”, em pesquisa na Biblioteca do MASP, em 21 de fevereiro de 2013.

23 Carlos Fadon Vicente *Passagem/Alfa*, imagens por computação gráfica. 22 de abril a 06 de junho de 1993, Sala Waldemar Cordeiro, do Palácio Campos Elíseos.



Fig. 1: Fotografia da montagem da exposição *Passagem – Imagens por computação gráfica*, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, em 1986. Acervo Carlos Fadon Vicente.

No folder da exposição no MASP, o estudioso Boris Kossoy pontua, sobre *Passagem*:

Vicente articula dois meios expressivos, duas linguagens, em experimento pioneiro. Neste exercício, conceitual e estético ele transpõe o verismo fotográfico e aporta no verismo do imaginário.

(KOSSOY, 1986)

Kossoy comenta, ainda, que

Carlos Fadon Vicente, com a mesma energia que o levou a realizar diferentes ensaios de aspectos urbanos de São Paulo ao longo de trabalho metódico – destacando-se entre estes a *Avenida Paulista* em preto e branco de qualidade ímpar, seja pela sua importância documental, seja por seu valor estético e, que desde já devem ser consideradas antológicas – lança-se agora em direção a um novo exercício, este, fundamentalmente oposto à sua obra anterior. Um desafio introspectivo onde o real fragmentário se vê retratado/através de duas linguagens plásticas.

(KOSSOY, 1986)

No mesmo folder, a estudiosa Annateresa Fabris destaca a manualidade do ensaio e a analogia com as artes plásticas:

No caso de PASSAGEM não parece abusado falar em manualidade, se atentarmos para o uso que o fotógrafo faz do computador. Carlos Fadon Vicente usa-o, de fato, como lápis, como pincel, ora realçando os contrastes, ora apagando partes da primeira representação, ora desenhando nela novos signos, ora transpondo segmentos duma imagem a outra, submetendo o primitivo preto e branco a um processo cromático reevocador, às vezes da fantasia barroca, outras do clima onírico do surrealismo, outras, ainda, da frieza da pop art.

(FABRIS, 1986)²⁴

24 O texto de Fabris está disponível também em FABRIS, 2009, p.287-288.

De fato, há, além das possibilidades de debate em torno da fotografia, um diálogo possível com as Artes Plásticas, por vieses diversos, inclusive pela opção de utilização da computação gráfica, por meio da qual Fadon obtém tais resultados plásticos, ao invés de optar pelo uso de outra linguagem, como outro meio gráfico, a exemplo da gravura.

As possibilidades que a serigrafia apresenta – em obras de artistas como Regina Silveira e também se pensarmos na Pop Art –, poderia ser um caminho a ser trilhado, para a obtenção de tais resultados.

No entanto, aqui adentra-se tanto na questão de resultados estéticos, como na poética do artista. Há uma mestiçagem de linguagens²⁵, quando Fadon utiliza a computação gráfica, para recriar a fotografia – ambas estão latentes na obra –, ao mesmo tempo em que tal procedimento suscita um diálogo com a pintura.

A questão poética será o fator determinante para a compreensão da obra de Fadon e o que nos possibilita pensar, em um senso mais aprofundado, na noção de representação, a partir do uso da fotografia, no universo da Fotografia e naquele das Artes Plásticas.

A poética de Carlos Fadon reside em pesquisar a passagem do mundo concreto, (o ensaio fotográfico *Avenida Paulista*), para o eletrônico, virtual, pelo viés da computação gráfica, dado ao seu repertório: Fadon viu, na segunda metade dos anos de 1970, os primeiros equipamentos de CAD na empresa Promon Engenharia²⁶, onde trabalhava, à época, o que contribuiu com o repertório poético para sua pesquisa como fotógrafo, artista e forma de compreensão da fotografia. Sob esse ponto de vista, ele não poderia optar por qualquer outra linguagem, para refletir sobre a “passagem”.

Retomando o contexto da exposição no MASP, Annateresa observa também o caráter de que com a

Negação do “duplo”, negação da “presença”, PASSAGEM introduz francamente a dimensão da ficção na fotografia, sublinhando sua natureza artificiosa, questionando os pressupostos do uso dum código social, que deixa de ser “revelação” da realidade para constituir a “realidade” deste final de século.

(FABRIS, 1986)

As visões de Kossoy e Fabris nos ajudam a avaliar o peso histórico que o ensaio *Passagem* teve, à época, e que continuou tendo e sendo avaliado, à posteriori, como observa Arlindo Machado, ao comentar que com *Passagem*, Fadon:

Tinha vários objetivos em mente: de um lado, ele buscava nesse trabalho dar um salto para além dos limites da linguagem fotográfica; de outro verificar como a iconografia do computador poderia dar suporte a um sistema expressivo novo e autônomo; e de outro, ainda, relativizar e embaralhar as ideias estabelecidas sobre o que é fotografia e o que é imagem digital (MACHADO, 2001, p. 94-103)

A imagem abaixo (Fig. 2), do ensaio *Avenida Paulista* (1983-presente), foi uma das quais Fadon recriou em *Passagem* (1986).

Fig. 2: Carlos Fadon Vicente. Do ensaio *Avenida Paulista*, 1983, fotografia em p&b. Acervo Carlos Fadon Vicente.



25 Refiro-me ao conceito apresentado pela estudiosa Icleia Borsa Cattani no livro *Mestiçagens na arte contemporânea* (2007).

26 Informações contidas em carta que Carlos Fadon Vicente enviou para Eduardo Kac, em 20/02/2004. Fadon encaminhou para a autora deste artigo, em 16/03/2011. Lembre-se que no período o país vivia o problema da reserva de mercado de informática. Sobre o assunto ver: SETUBAL, 1984.

Trata-se de imagem que registra a Casa das Rosas, em 1983 – atual *Casa das Rosas-Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura* –, enquanto ainda era habitada²⁷.



Fig. 3: Carlos Fadon Vicente. Do ensaio *Passagem*, 1986. Acervo Carlos Fadon Vicente. Imagem concebida em cores (vide www.fadon.com.br)

27 A Casa das Rosas, localizada na Avenida Paulista, nº 37, foi projetada pelo arquiteto Ramos de Azevedo para ser a residência de sua filha Lúcia e do esposo, o engenheiro Ernesto Dias de Castro.

Ramos de Azevedo não chegou a ver o projeto concluído. Seus herdeiros lá habitaram até meados dos anos 1980. Ameaçada de demolição, entre 1985 e 1986 a Casa das Rosas foi tombada pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo) e desapropriada pelo Governo do Estado de São Paulo. Durante os anos de 1986 a 1991, o local passou por processo de restauro. De 1991 a 2003 a Casa das Rosas, foi dedicada às Artes Plásticas. Em 2003, foi fechada para reformas e em 2004 reabriu com a atual vocação para a poesia e literatura. Equipamento da Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo passou a ser denominada Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos de poesia e Literatura, em homenagem ao poeta Haroldo de Campos. Ver: www.casadasrosas.org.br (menu "institucional") e <http://www.sampa.art.br/historia/casadasrosas/historia/>. Acesso em 07/10/2013.

Fadon vai além do registro documental de um monumento histórico, tombado, ao retomá-lo e recriá-lo por computação gráfica, alterando seu sentido, a forma de ver. Passa a interessar menos que local é aquele e qual a sua história. Interessam mais as cores e as interferências (com formas geométricas coloridas e efeitos no céu, como na fig. 3) que criam nova identidade, nova paisagem, outro universo, a partir de uma mesma imagem: Carlos Fadon faz mais de uma recriação da imagem da Casa das Rosas (disponíveis no website do artista www.fadon.com.br).

Algo fundamental em *Passagem* é que Fadon não apresenta as imagens que o constituem em conjunto com aquelas às que se referem do ensaio *Avenida Paulista*, mas sim como imagens autônomas, com sua própria potência e identidade. Embora pautadas em fragmento do real – a *Casa das Rosas* –, torna-se ficcional, na medida em que o registro é recriado, inserindo-se nele outros elementos pelos quais, para aqueles que não identificam alguma semelhança com o local registrado na imagem, na sua conformação da época, não se torna possível distinguir se é recriação ou criação: uma imagem constituída integralmente por computação gráfica.

Cabe observar que a permeabilidade entre real e ficcional, nesse ensaio, coloca a nu o quanto a fotografia tem potencial para o debate sobre a representação. É ela que desencadeia o ensaio, um cenário que propicia a criação de outro. Como em um jogo dos sete erros, podemos reconhecer ou não o que está ali, identificar, tentar reconstituir mentalmente a imagem original. Ou abandonarmos completamente qualquer tipo de conexão e nos entregarmos ao mundo da ficção e de sua própria realidade²⁸.

28 Ver: KOSSOY, Boris, 2002.

BIBLIOGRAFIA:

- BELTING, Hans. "La transparencia del médio, la imagem fotográfica", *In: Antropología de la Imagem*. Madri: Katz, 2010.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. *Fotografia; cultura e fotografia paulista no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- CARDOSO, Daniel Ribeiro. *[arte/comunicação]: processos de criação com meios digitais*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.
- CATTANI, Icleia Borsa. (org). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- FABRIS, Annateresa. *A ausência presente*; KOSSOY, Boris. *A memória além do espelho*. *In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Passagem/Carlos Fadon Vicente*. 14 a 26 de outubro, 1986.
- _____. *Fotografia e Arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1949-1998]*. São Paulo: CosacNaify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2003.
- FINEMAN, Mia. *Faking it Manipulated photography before photoshop*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, New York, 2012.
- HALL, Stuart; EVANS, Jessica; NIXON, Sean [Ed.]. *Representation*. Londres: The Open University, Sage Publications Ltda., 2013 (segunda edição).
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3ª ed., 2002.
- MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- SETUBAL, Olavo. *A questão da reserva de mercado*. São Paulo: Brasiliense, 1984

Boletim_7

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

PARTE III

Resultado de Pesquisa

RELATÓRIO FINAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA
Pesquisa desenvolvida com apoio do Conselho Nacional
de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq

Bolsista: Julia Coelho Guimarães de Oliveira

Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli

O caso Roberto Pontual

Julia Coelho Guimarães de Oliveira

O Processo da Pesquisa

Iniciei a pesquisa no fim do ano de 2010, lendo o livro *Explode Geração*¹ da autoria de Roberto Pontual. O livro, por ter sido escrito logo após a importante exposição “Como vai você, Geração 80?”, realizada em 1984, na Escola do Parque Lage, no Rio de Janeiro (e considerada um marco da arte no Brasil no início daquela década), havia sido indicado pelo orientador como uma peça significativa da pesquisa. Foi então estudado por mim e a partir dele desenvolvi uma resenha que serviu como trabalho final de uma das disciplinas do orientador-professor.

Com essa leitura eu travei um primeiro contato com a obra de Roberto Pontual, e pude entender qual posição o autor assumia naquela época (meados de 1980) e como percebia a arte no Brasil desde os anos 1950. Acredito que, com essa leitura comecei a penetrar no pensamento do autor quase que pelo fim, e foi interessante prosseguir a pesquisa como que de trás pra frente. Apesar de ela ter seguido em diversas direções, houve um processo de desconstrução do que seria a posição de Roberto Pontual perante a arte.

O livro *Explode Geração* constrói a ideia de uma determinada geração de artistas² na arte brasileira que, durante os anos 1980 teria criado uma nova concepção de identidade brasileira para a arte do país. Essa concepção, segundo Pontual, poderia ser percebida notadamente por meio da produção pictórica do Grupo, marcada pelos gestos largos, cores fortes e citações tanto do universo da história da arte quanto do cotidiano. Os temas transitavam entre questões internacionais e locais, demonstrando uma arte próxima do momento político do país. Todo esse trânsito entre nacional e internacional, por sua vez, era produzido por meio de uma maneira “barroca e sensual”.

A partir daí, quis entender de que maneira essa posição de Pontual era percebida por outros críticos ou artistas da época, e também compreender o que teria acontecido nos anos 1970 e como foi o surgimento, aparentemente fácil, dessa nova geração de artistas, logo conhecida como “Geração 80”.

Iniciando meu aprofundamento sobre a questão, tive acesso, no acervo da Biblioteca do Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, a muitos catálogos³ de exposições de arte com textos de autoria de Pontual. Com esse material, pude verificar de quais artistas Pontual se aproximava e o objetivo aqui ainda era o de buscar dados para entender a posição por ele defendida em *Explode Geração*, texto que era o meu único ponto de referência até aquele momento.

Por conta da grande quantidade de trechos das colunas de Pontual do *Jornal do Brasil*, decidi por procurar as edições do jornal e seguir a pesquisa por lá. Enquanto não conseguia saber como ter acesso a esses documentos, prosseguia nos catálogos e numa pesquisa mais direcionada à exposição “Como vai você Geração 80?” Importante afirmar também que nesse momento da pesquisa eu estava bastante preocupada em catalogar o máximo

1 Para os dados bibliográficos completos de todos os livros de autoria de Roberto Pontual, ver bibliografia ao final deste relatório.

2 Leonilson, Enéas Valle, Claudio Fonseca, Jorge Guinle, Hilton Berredo, Paulo Paes, Jorge Duarte, Paulo Campinho, Daniel Senise, Luis Pizarro, Julio Villani, Fernando Barata, Ciro Cozzolino, Leda Catunda, Sergio Romagnolo, Waldemar Zaidler, Carlos Matuck, Alex Vallauri, Jadir Freire, Fernando Lopes, Gonçalo Ivo, Mônica Nador, Gerardo Vilaseca, Adir Sodré, Gervane de Paula, Mario Azevedo, Carlos Fiúza.

3 A grande maioria eram apenas folhetos de exposições compostos por trechos de textos críticos extraídos da coluna em que Roberto Pontual publicava no *Jornal do Brasil*.

de textos possíveis do autor. Comecei a reunir, então, muito material sem conexões diretas, o que, de início, tornou a continuidade do estudo um tanto confusa e pouco estimulante.

Quando encontrei as edições do *Jornal do Brasil* digitalizadas pelo Google, iniciei outro longo processo de pesquisa, talvez agora um pouco mais estimulante. Inicialmente busquei, por meio da leitura de muitas edições, quais teriam sido a primeira e a última coluna de Roberto Pontual, para estabelecer o período em que escreveu no Jornal e assim poder entender o que significaria a atuação do crítico especificamente em cada ano.

Descobri então que Pontual iniciou no *Jornal do Brasil* (JB), em 1974, e ali permaneceu até 1980. O passo seguinte foi buscar, edição por edição, os textos de Roberto Pontual na coluna de artes plásticas. Comecei pelo ano de 1974, mês a mês, mas num certo momento considerei que seria interessante ir pinçando colunas de outros anos para ir aos poucos ganhando uma visão geral da atuação do crítico no Jornal. Minha intenção era tentar entender se haveriam preocupações frequentes nesses anos, ou que mudanças teriam ocorrido no pensamento do crítico. Aqui, talvez eu já houvesse começado a me desprender um pouco do *Explode Geração* como ponto de referência e estava mais interessada em tentar construir a trajetória do crítico. Foram feitos fichamentos dos anos de 1974, 1975, 1976, 1977 e um pouco do ano de 1978.

Paralelo a isso, comecei a ler os outros livros publicados por Roberto Pontual. De início, essas publicações não me pareceram muito interessantes porque se caracterizavam por textos muito curtos sobre vários artistas: *Dicionário das artes plásticas no Brasil*; *Arte brasileira contemporânea: Coleção Gilberto Chateaubriand*; *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*; *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Os outros livros do autor que não seguiam o padrão de textos curtos, e se debruçavam sobre artistas que naquele momento não me interessavam, foram os seguintes: *Scliar: o real em reflexo e transfiguração*; *Jenner: a arte moderna na Bahia*; *Carlos Scliar*.

Nesse meio tempo me dediquei ao estudo do texto introdutório do catálogo da exposição *Arte Agora III: Geometria Sensível*⁴ e percebi um interesse do crítico por artistas experimentais na década de 1970 que em *Explode Geração* são criticados. Ao longo da introdução, o autor afirma que há um caráter construtivo na arte brasileira que a caracterizaria e a aproximaria das ideias de Joaquín Torres García, uma construção que seria guiada pela emoção. Marcas desse caráter poderiam ser encontradas desde o modernismo, e ganhariam corpo a partir do neoconcretismo. Dentro disso, Pontual cita uma série de artistas que possuíam esse caráter construtivo, e que, portanto, eram artistas importantes dentro da história da arte brasileira, nomes como Waltércio Caldas, Cildo Meireles e Carlos Zilio. Esses três artistas integraram o programa da Sala Experimental⁵ e estavam ligados ao interesse por uma arte conceitual, a mesma que seria tão duramente criticada por Roberto Pontual.

A leitura desse catálogo significou o encontro de um novo foco para a pesquisa: a Sala Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MAM-RJ e essa produção dos anos 70, ligada a artistas conceituais. Percebi

4 A exposição que estava programada para ocorrer de 8 de junho 1978 a 22 de julho 1978, foi interrompida pelo incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no dia 9 de julho 1978.

5 "O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro programou durante o ano de 1975, entre as suas atividades, uma série de exposições experimentais. Através desta designação o intuito era abrigar uma produção nova que não encontrava oportunidade nas galerias, dada a sua incompatibilidade com os interesses do mercado". "Sala experimental", *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº 3, abr. - jun. 1976, p. 27.

que, com esse material haveria a oportunidade de confrontar esse meu interesse com a posição contrária que Roberto Pontual apresentou em *Explode Geração*.

A pesquisa seguiu, então, em busca de informações sobre a história dessa Sala no MAM-RJ e fiz isso através do próprio acervo digitalizado do JB. Aqui eu já enxergava um foco a seguir e a pesquisa se tornava relativamente mais fácil, embora eu sempre me deparasse com outros artigos significativos para tantas outras questões importantes dentro da pesquisa (debate sobre a Geração 80, sobre cultura popular, sobre o mercado de arte, sobre o papel do museu, sobre identidade latino americana, identidade brasileira...). Enfim, era difícil seguir por uma única linha; a pesquisa se dava simultaneamente em várias frentes, e isso às vezes atrapalhava meu ritmo de trabalho ou foco pelo qual seguir.

Em agosto de 2012 apresentei para o Grupo de Estudos Arte&Fotografia, coordenado por meu orientador, Tadeu Chiarelli, um seminário sobre o *Explode Geração*, tentando fazer uma leitura crítica depois de algum tempo de pesquisa sobre a produção anterior de Roberto Pontual. A partir dali fui tentando finalizar a pesquisa. Revisei todo o material para decidir sobre qual questão focar. Foi inevitável, mas voltei às edições do JB porque ainda me faltava muita coisa nova para ler. Então, mais uma vez, me vi impossibilitada de definir como seria a conclusão da pesquisa. Retomando as anotações, percebi que algo que sempre destaquei foram as exposições. Acredito que além dos livros, elas seriam bons documentos para entender a posição de Roberto Pontual. Resolvi então selecionar a série de exposições *Arte Agora*, que teve três edições (de 1976 a 1978), e que poderiam me indicar o processo de pensamento do crítico nesse meio tempo. Além disso, interessada em aproximar a minha pesquisa da pesquisa do orientador, sempre busquei o que Pontual entendia por identidade nacional, o que era de fato uma preocupação frequente dentro do seu trabalho. Além das três edições do *Arte Agora*, destaquei o interesse de Roberto Pontual por Joaquín Torres García.

Na década de 1970, o interesse internacional pela expansão comercial, tendo como um dos focos a América Latina trouxe à tona muitas discussões sobre a região. Havia uma vontade dos latino-americanos em pensar a si mesmos como grupo, o que nos uniria, qual seria a nossa identidade. A preocupação era que a ideia de América Latina acabasse sendo moldada a partir dos interesses externos a nós, então se fazia necessário um forte debate aqui dentro. Quanto às artes plásticas, por acabarem fazendo parte do campo da cultura, corriam sérios riscos de serem cooptadas pelo discurso comercial, já que o interesse por aquilo que seria 'a expressão de um povo' já se fazia presente.

Hoje, podemos observar que há um retorno desse interesse pela arte latino-americana e uma grande expansão dos nossos artistas pelo mundo. Os focos que escolho para finalizar a pesquisa talvez se expliquem através dessa vontade de entender o cenário atual por meio do estudo de um período em que ocorria um fenômeno semelhante, e de quais formas esses períodos estariam relacionados.

Da reformulação dos salões ao *Arte Agora*

Durante a trajetória de Pontual, sempre existiu a preocupação em repensar a estrutura dos salões de arte e das mostras em geral. Para ele, essa estrutura

6 PONTUAL, Roberto Pontual. "Um novo Salão de Verão", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1974.

7 Participaram do IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas - Desenho Brasileiro 74 os artistas: Adriano d'Aquino, Anna Maria Maiolino, Arlindo Daibert Amaral, Artur Barrio, Carlos Eduardo Zimmermann, Carlos Fajardo, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Luiz Alphonsus Guimarães, Luis Gregório Correia, Luis Paulo Barravelli, Madu, Manuel Augusto Serpa de Andrade, Marcos Coelho Benjamin, Maria do Carmo Secco, Mira Schendel, Roberto Magalhães, Tomoshige Kusumo, Tuneu, Waltercio Caldas e Wilma Martins. O salão ocorreu de 26 de outubro a 24 de novembro de 1974.

8 A primeira edição do Arte Agora contou com Aline Figueiredo, João Câmara filho, Mario Sampaio, Olívio Tavares de Araujo e o próprio Roberto Pontual na comissão de seleção.

9 Paulo Herkenhoff, Mauro Kleiman, Ivens Machado, Waltércio Caldas, Antonio Manuel, Mônica Barbosa, Tunga, Ascânio Monteiro, Ronaldo do Rego Macedo, Sérgio Augusto Porto, Ana Maria Maiolino, Rogério Luz, Cildo Meireles, Leonardo Pereira Leite, José Resende, Raul Córdula Filho e Arthur Alípio Barrio.

ainda estava baseada na lógica da academia, em que havia uma hierarquia de valores, "regras da arte que lhe eram prévias e impermeáveis a novos acontecimentos"⁶, o que resultava em um grande descompasso entre instituições e produção artística.

Importante destacar sua atuação na reformulação do Salão de Campinas, juntamente com Marcio Sampaio e Olívio Tavares de Araujo. Pontual propôs que a comissão de seleção do *IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas*⁷ se responsabilizasse não só pela seleção e premiação, como também pelo projeto geral até a sua finalização didática. Preocupados com os critérios de seleção, que julgavam insuficientes, levantavam duas possibilidades de solução: uma abertura radical que suprimisse o lado competitivo e desse espaço ao experimentalismo ou uma opção documental que demonstrasse a vitalidade de um setor emergente na arte brasileira e reconduzisse à mostra nomes mais ou menos ausentes do cenário artístico. Como acreditavam fortemente no caráter didático que um salão deveria ter, os críticos escolheram a segunda opção e restringiram os trabalhos à categoria de desenho, linguagem que já havia sido destacada por Pontual como de grande favoritismo pelos artistas naquele ano de 1974.

Em dezembro do mesmo ano, Roberto Pontual é convidado pelo *Jornal do Brasil* a se responsabilizar pelo Salão de Verão, mostra organizada pelo jornal desde 1969 que tinha o intuito de reunir a produção da jovem arte brasileira. O crítico via em sua estrutura muitas falhas, como por exemplo, a participação se restringir àqueles artistas que nunca haviam sido premiados anteriormente em nenhum salão. Acreditava que por conta disso muitas vezes o resultado era uma exposição de trabalhos muito iniciais, com pouco encaminhamento. É então, em substituição ao Salão de Verão, que surge o ciclo de mostras *Arte Agora*⁸, idealizada por Roberto Pontual como uma tentativa de levantamento dos artistas que surgiram e/ou se afirmaram no Brasil entre 1970 e 1975, nas diversas modalidades de criação visual. A mostra seria acompanhada por um aparato didático complementar, abandonaria o sistema do concurso e incluiria artistas convidados.



Fig. 1. *Jornal do Brasil*, 11 de março de 1976

Arte Agora I e a resposta dos experimentais

Alguns dos artistas⁹ convidados elaboram um manifesto contra a *Arte Agora I*, justificando que os propósitos que seguiam o crítico e organizador da mostra, eram equivocados e se alinhavam à ideologia do mercado de arte. Muitos desses artistas, que compunham a Sala Experimental do MAM-RJ, reclamavam uma arte mais politizada e que não tivesse medo do risco. Através de suas produções questionavam também o próprio sistema da arte e buscavam uma reformulação de sua estrutura. Roberto Pontual publica resposta no *Jornal do Brasil* e os artistas prosseguem com o debate na revista *Malasartes*.

Esses artistas questionavam a maneira que a crítica de arte se relacionava com a ideologia do mercado da arte no Brasil, acreditavam que essa crítica se colocava em uma posição de imparcialidade que diziam ser falsa. Para eles, a relação que a crítica tinha com o mercado era uma relação pactual, afastando-se da possibilidade de revelar seus mecanismos, além de não haver interesse algum em ser elemento ativo na decodificação do trabalho de arte. Caracterizavam a atuação do crítico através de dois tipos de atividades: produção teórica e organização de mostras. Em relação à primeira, diziam:

Não é difícil constatar a estrutura de pensamento que compõe o núcleo dessa posição teórica. Uma de suas características básicas é o empirismo. A coleta de dados sem qualquer tipo de análise, mais envolvida numa aparência literária é uma de suas formas mais divulgadas. Muitas vezes, essa atitude vai ainda mais além, situando o autor no centro dos eventos, e fazendo com que toda visão dos acontecimentos o encontre como ponto central de referência. (...) Os objetivos são claros: a fetichização da análise dos trabalhos de arte (voltado para o sensível em detrimento do significado) e a recuperação (orientando a leitura do trabalho para o âmbito da ideologia do mercado). (...) Carecendo de uma metodologia, as análises não se reportam a nenhuma forma estabelecida de conhecimento. Pelo contrário, o que existe são especulações de ordem subjetiva, inteiramente baseadas em valores pessoais e do senso comum. A coerência do discurso é superficial, ou seja, se dá apenas no nível da estrutura pessoal, o que leva a concluir que a falta de rigor de métodos e análises que caracterizam essa crítica pode ser analisada como algo além de simples incapacidade de seus agentes, isto é, como necessidade do mercado, interessado numa visão teórica que não ponha em risco sua ideologia dominante.(...) ¹⁰

10 "Manifesto", Revista Malasartes nº3, Rio de Janeiro 1976, p.28

Em relação à segunda, afirmavam:

O mercado tem necessidade de mercadorias e, de preferência, mercadorias consumíveis. Coerente com sua estratégia, a tarefa desse tipo de crítica, no que se refere a mostras, é de revelar e valorizar tais mercadorias. A exumação de nomes insignificantes do passado acompanha a necessidade da descoberta permanente de novos valores, assim como a promoção constante da mitificação do talento de alguns eleitos. (...) Elo de ligação entre obra e público, sujeita a regras que permitam que essa relação se dê com eficiência, uma exposição, quando manipulada por agentes de tal ideologia, pode transformar-se em meio de diluição do sentido crítico, sabotando a intencionalidade dos trabalhos de arte. Ao organizar uma mostra, essa crítica obedece a uma lógica que visa à neutralização da leitura. Assim, o trabalho fica dissolvido pelo significado mais determinante no contexto. Em nome de uma visão panorâmica da arte, apresenta-se ao público uma mistura de técnicas, tendências e procedimentos, provocando um acúmulo de informações impossíveis de serem processadas e assimiladas.(...) ¹¹

11 Idem

Além disso, acusavam Roberto Pontual de ter boicotado a Sala Experimental e dificultado o andamento de suas atividades. Diziam ainda que, tendo posteriormente acreditado na importância da Sala, o crítico teria se apressado em "incorporar essa repercussão à sua esfera de influência" ¹².

12 Idem.

Em sua resposta, Pontual afirmava que sempre havia apoiado a existência

da Sala Experimental. A existência, e não a exclusividade, como acreditava ser a exigência daqueles artistas. Em relação à mostra, defendia o caráter didático do museu e a importância de entender aquele espaço como público, que visa uma aproximação da grande massa, escolher por uma alternativa mais experimental em sua estrutura era limitar o acesso àqueles do meio artístico. Pontual defende sua posição num extenso texto publicado em sua coluna do *Jornal do Brasil*, em 16 de março de 1976.

Em texto de 24 de abril do mesmo ano, um mês depois do debate acalorado, Roberto Pontual faz uma análise da *Arte Agora* e das discussões em torno da mostra. Afirma que o manifesto daqueles artistas tinha sido muito importante no resultado da *Arte Agora*, pois apesar de não terem participado com suas obras, participaram com sua atitude, deixando um marco importante na história da arte brasileira. Relembra que sua intenção no *Arte Agora* nunca foi dar espaço exclusivo a uma determinada maneira de se fazer arte no Brasil, muito menos àquelas pelas quais operavam aqueles artistas da Sala Experimental. Sua intenção sempre foi a de apresentar um panorama geral do que estava sendo produzido no país. Questiona a queixa daqueles artistas por uma falta de contemporaneidade na mostra, diz que gostaria de entender o que eles definiam por contemporaneidade e que outro modelo de mostra eles tinham a propor. Sempre tentando deixar clara a sua preocupação pela reformulação das mostras, o crítico afirma que buscava transformações processuais e não grandes mudanças que se faziam através de imediatismos.

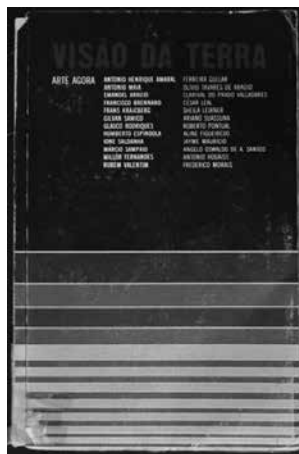


Fig. 2. Capa do catálogo *Visão da Terra*.

13 19 de maio a 3 de julho de 1977

Arte Agora II: Visão da Terra¹³

Fica clara na produção crítica de Roberto Pontual o seu interesse em tentar entender o que seria específico de uma “arte brasileira”, como e pelo quê ela poderia ser definida. Talvez essa necessidade estivesse relacionada a um momento político pelo qual passava o Brasil, em que se convocava um espírito nacionalista dentro de um regime ditatorial, em que a arte popular surgia como motivo de propaganda de pequenas e grandes empresas¹⁴. Em seu discurso, Pontual defendia uma posição crítica em relação a essas aproximações. Ademais, nota-se um interesse de Pontual em fazer um levantamento do que estava sendo produzido no país, a fim de escrever uma história da arte brasileira e de dar corpo a uma bibliografia que ampliasse o acesso a estudantes e interessados. Os livros *Dicionário das artes plásticas no Brasil* e *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois* talvez sejam provas materiais dessa vontade.

14 O autor não dá exemplos concretos, apenas cita. Não foi possível encontrar nenhum exemplo.

Tendo essas questões em vista, a segunda edição do ciclo *Arte Agora* se propunha a trazer a público “artistas cujo trabalho se tem definido por consistente ligação mais imediata com fatores da realidade que os cercam”. Roberto Pontual apresenta a *Arte Agora II* como diferente da primeira, apesar de ainda persistente na flexibilidade temática, esta mostra estaria preocupada com uma discussão que se via acentuada de 1975 até o presente ano: o que seria uma arte brasileira. “Apenas, na Visão da Terra, se quis reunir os artistas que [...] optaram por voltar olhos e ideias para as circunstâncias contextuais que lhe são mais próximas e que por isto fornecem uma atmosfera ou uma militância maiores de “brasilidade” no desdobramento de sua obra¹⁵.”

Acredito que mesmo querendo afirmar que a ideia de arte brasileira ainda estaria em discussão e que não havia “cegueira, surdez, xenofobia ou patriotada”, Roberto Pontual segue definindo a arte produzida no país através de uma visão específica. No momento em que ele afirma que aqueles trabalhos forneciam uma atmosfera maior de “brasilidade”, automaticamente ele está definindo o que seria essa brasilidade. O que me parece é que ele não assume essa visão que possui de que a arte brasileira seria aquela ligada diretamente a preocupações estéticas de uma raiz popular. As justificativas que apresenta na introdução do catálogo para a escolha dos artistas estão sempre fundadas em argumentos que indicam a preocupação e ligação daqueles trabalhos a expressões da cultura popular.

Um ano antes, na coluna do dia de 1º de maio de 1976¹⁶, Roberto Pontual faz um levantamento de fatos a respeito do que seria uma Arte Brasileira e pontua algumas referências que julga importante para essa construção. Nesse levantamento constam os textos *Em prol de uma pintura nacional* de Oswald de Andrade (1915), *Arte Brasileira* de Gonzaga Duque (1888) e *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1928). Constam também citações a alguns acontecimentos importantes na história do país como a primeira exposição de arte moderna no Brasil, de Lasar Segall (1913) e a Revolução de 1930 e o apoio governamental direto a manifestações artísticas preocupadas com temáticas nacionais. O crítico destaca o Clube da Gravura¹⁷ (Porto Alegre, 1950-1955) como um destes poucos focos que trabalhavam “em torno da necessidade de documentar o mais fielmente possível a realidade física e humana à sua volta” e os coloca como “precursores dos movimentos de cultura popular que se disseminariam pelo país entre 1962 e 1964, aplicando os modelos de cultura de base como instrumentos de conscientização”. Destaca o neoconcretismo como “um preparador do retorno à primeira linha de discussão do problema de uma prática artística com fundamento nacional, capaz de assim afirmar-se internacionalmente” Acredita que a retomada da figuração naquele momento facilitava o revigoramento do debate a respeito da arte brasileira, sobretudo porque ela vinha com uma vontade crítica.

Por fim, Roberto Pontual relembra o texto¹⁸ do crítico paulista Olney Kruse, em que se coloca em defesa de uma arte brasileira resultante do mergulho na nossa realidade cultural, nos nossos problemas sociais, políticos, econômicos. No nosso folclore tão odiado, incompreendido, desconhecido e mal-amado. O artigo levou artistas a se manifestarem publicamente¹⁹ contra a opinião de Kruse.

15 PONTUAL, Roberto. Visão da Terra Rio de Janeiro : Atelier de Arte Edições, 1977

16 “Arte Brasileira. A sensação de estar às escuras” Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro 1º de maio de 1976, p.1

17 O Clube da Gravura é fundado em 1950 por um grupo de amigos em Porto Alegre, tendo como modelo básico do Taller de Grafica Popular mexicano. “Radicalmente figurativo, tendo por suporte um realismo de acentuada preocupação social, esse modelo se consubstanciava no aproveitamento da arte como veículo de conscientização do público no seu sentido mais amplo, através do recurso às fontes temáticas populares. Para isso, fundia as potencialidades dos processos tradicionais da cultura de base com os instrumentos contemporâneos da comunicação de massa. Pensava-se na gravura como forma de democratização do consumo da arte. Era o tempo, por exemplo, da luta em defesa da paz mundial. E isto constituía uma das bandeiras do Clube Gaucho.”

18 Publicado no catálogo da XIII Bienal de São Paulo.

19 Publicado em Folha de São Paulo, Primeiro Caderno, São Paulo, 19 de fevereiro de 1976, p. 37.

O Clube da Gravura e a matriz popular

Em artigo de 11 de fevereiro de 1976, Roberto Pontual escreve sobre um reencontro de 25 anos entre os artistas do Clube da Gravura. O crítico compara a década de 1950 ao momento da Semana de 22 por conta da atmosfera de mudança, porém, acredita que enquanto naquele primeiro momento buscava-se uma identidade nacional, no segundo buscava-se uma inserção no cenário internacional. Relembra a fundação de três museus importantíssimos no Brasil no período de 1947 a 1949: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museu de Arte de São Paulo.

Pontual reconhecia a posição desses artistas que se contrapunham às tendências internacionais: “com destaque os do vetor mais racional e construtivo da abstração”. Compunham o Clube de Gravura de Bagé: Scliar, Vasco Prado, Carlos Alberto Petrucci, Glauco Rodrigues²⁰, Danubio Gonçalves e Glênio Bianchetti. O foco se transferia do interesse nos acontecimentos políticos da época, internacionais ou nacionais, para assuntos referentes à terra próxima. Saíam em 1953 em expedições pelo interior do estado com o objetivo de registrar fielmente tipos, costumes e paisagens específicas.

O retorno a Bagé se configurou como o ‘I Encontro Nacional de Artistas Plásticos’²¹, composto pelos integrantes do Clube da Gravura e mais alguns artistas convidados. Trabalhavam durante a semana nas estâncias e aos fins de semana retornavam à cidade para encontros e debates com o público. Os artistas convidados eram: Anna Leticia, Maria Luiza Leão, Antonio Maia²², João Henrique, José Lima, Darcy Penteado, Norberto Stori e Aniko Herkovitz.

Interessante observar como Roberto Pontual valoriza essa resistência de alguns artistas às tendências construtivas na década de 1950 e sempre aponta as produções ligadas mais diretamente a uma raiz popular como aquelas verdadeiramente preocupadas com questões da identidade nacional. O Clube da Gravura foi apontado por ele no artigo de 1º de maio de 1976 como referência na busca do que seria uma arte brasileira. Ao contrapor essa visão do crítico ao texto “A querela do Brasil” de Carlos Zílio, ficam claras as razões do Manifesto²³ dos artistas na *Malasartes* contra o *Arte Agora I*.

A QUERELA DO BRASIL²⁴

Dentro do contexto de grande discussão sobre o que seria a arte brasileira, Zílio em seu ensaio busca levantar os problemas da descontinuidade da produção local, da dependência da produção nacional à sequência de movimentos artísticos dos centros dominantes e das várias formas de nacionalismo (e latino-americanismo) que simplificam a questão e optam por uma visão folclórica e anedótica da realidade nacional. “Uma das principais questões das artes plásticas é a do rompimento de sua dependência a modelos externos. Mas, por sermos um ramo da cultura ocidental, não podemos entender esta arte brasileira como algo puramente nosso. O que interessa é, sem esquecer o processo de desenvolvimento geral da arte, pensar uma concepção particular de expressão, vinculada à nossa realidade. Não a imaginamos uma coisa acabada, e sim em constante formação e que vive ainda seus momento embrionários”²⁵

Zílio afirmava que a ideia do que podia ser a arte brasileira sempre estaria ligada a uma determinada concepção de política cultural. Lembra que a preocupação do que seria a arte brasileira ganhou ênfase a partir do mo-

20 “Quanto mais particular, mais universal. Quanto mais gaúcho, mais brasileiro”, dizia Rodrigues.

21 O encontro ocorreu de 4 a 25 de janeiro de 1976.

22 “Antonio Maia reagiu de imediato. Com máquina fotográfica em punho, saía de manhã bem cedo para registrar os enormes cogumelos surgidos de repente nos campos. Deitava-se no chão e os fotografava em primeiro plano, resultando uma paisagem surrealista logo transferida para a sua pintura, onde –embora não creia que de vez – o cogumelo tomou o lugar do ex-voto”.

23 Publicado na 3ª edição (abril/maio/junho de 1976) da revista *Malasartes*

24 Texto de Carlos Zílio escrito em 1974 e publicado na 2ª edição da revista *Malasartes*, em 1976.

25 ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. *Malasartes* nº2 Rio de Janeiro 1976, p. 9.

dernismo através do Pau-Brasil, Antropofagismo, Verdeamarelismo e cultura popular, que ficaram restritos a poucos iniciados e se dissolveram em bases inconsistentes. Para Zílio, a Semana de 22 foi concebida por intelectuais liberais carregados de inovações e otimismo próprios de uma sociedade que vivia um impulso decisivo e autônomo na sua industrialização: era, sem dúvida, uma época de afirmação nacional. Define Populismo por: corrente que procura a mobilização do país em torno do apoio à indústria de capital nacional e através de reformas sociais tenta ampliar o mercado consumidor. O movimento se utilizava da cultura para conscientizar o povo destes objetivos. Arte popular seria erigida em veículos de união nacional, se utilizariam de um discurso didático, moral e retilíneo, situando-se longe das múltiplas faces da realidade. Zílio acreditava que reduzir a população a povo, ignorando as diferenças de classes é errôneo. O fato de uma manifestação de determinada classe ser mais universal que a outra não teria nada a ver com autenticidade, pois as duas são expressões de uma mesma cultura. Aponta o Indianismo, Marginalidade, Arte Negra e Sulamericanismo como tentativas exóticas de criar uma expressão brasileira. Por fim, considerava problemática a postura de intelectuais de classe média que se aproximavam do típico sem ir além da apropriação do pitoresco, o que poderia ser comparado com o tipo de relação entre colonizador e colônias.

Fig. 3. Página do artigo
“Da Geometria à
Magia”, Jornal do Brasil,
Rio de Janeiro, 9 de
junho de 1978



Arte Agora III – América Latina: Geometria Sensível²⁶

Primeiro, na *Arte Agora* ele encontrará, bastante claro e diverso, o exercício da disciplina, do cálculo e do rigor como ponto de partida para uma geometria que está chamando de sensível por oposição à programada. Mais tarde, no fim do ano, deve estar sendo aberta a primeira das bienais latinoamericanas que passarão a constituir a Bienal de São Paulo nos anos pares. A de 1978 já tem escolhido o tema: Mitos e Magia – que se coloca portanto numa outra face de uma mesma moeda, de conhecimento cada vez mais importante para nós.²⁷

No texto de introdução do catálogo da mostra, Roberto Pontual observa o quanto a América Latina vinha ganhando importância no cenário mundial naquela época. Relembra um simpósio sobre arte e literatura latino-americana em 1975, ocorrido em Austin-EUA; também da Bienal de Paris de 1977 que abrigou um conjunto significativo de obras latino-americanas, dentre outros encontros. O crítico chama atenção para este fato e já mostra uma preocupação em relação a isso. Considera que todo esse interesse pela

²⁶ A exposição estava programada para ocorrer de 8 de junho 1978 a 22 de julho 1978, mas foi interrompida pelo incêndio no MAM no dia 9 de julho 1978. Artistas: Joaquín Torres García, Vicente Rojo, Enrique Sebastian, Alejandro Otero, Jesus Soto, Edgar Negret, Omar Rayo, Carlos Rojas, Ana Mercedes, Orlando Condesso, Washington Barcala, Nelson Ramos, Marcelo Bonevardi, Mercedes Esteves, Jacques Bedel, Alfredo Volpi, Mira Schendel, Amílcar de Castro, Arcangelo Ianelli, Rubem Valentim, Eduardo Sued, Avatar Moraes, Antonio Dias, Adriano d'Aquino, Paulo Roberto Leal, Ronaldo do Rego Macedo e Wilson Alves, Frederico Morais.

²⁷ Em artigo no Jornal do Brasil de 9 de junho de 1978.

América Latina pode estar relacionado às necessidades do mercado pela renovação e exaltação do novo, que isso pode ter sido fruto de uma manipulação multinacional em busca da abertura de novos mercados. Diante disto, Pontual acredita que seria muito importante que nós latino americanos soubéssemos entender o que seria a nossa identidade continental.

A exposição *Arte Agora III* surge então nesse contexto e com a importante missão de abrir um espaço para tal discussão. Afinal, o que poderíamos entender sobre a identidade latino-americana nas artes plásticas?

A ideia que o crítico defende é a de que durante o século XX notava-se um caráter construtivo muito presente na arte dentro da América Latina. Para desenvolver essa ideia, Pontual decide por distribuir a exposição em dois núcleos: o primeiro composto pela obra de Joaquín Torres García e o segundo pela produção latino-americana que possuía um caráter construtivo. O crítico afirma que pretendia estabelecer uma ponte entre o começo do século e a atualidade, e o termo que encontra pra batizar essa ponte é este de Geometria Sensível. Lembra que os críticos Damian Bayon e Aldo Pellegrini já haviam se utilizado da expressão.

O termo 'geometria' faria referência ao cálculo, frieza, determinação. O termo 'sensível': imprevisibilidade, alternância. Pontual retoma estas definições e afirma que o que pretende é isolar a geometria do programa, que a Geometria Sensível seria o contrário da Geometria programada (mas nunca completamente o contrário. O crítico acreditava que as polaridades não se projetavam com absoluta nitidez). Pontual lembra de Edgar Negret quando diz que o homem pré-colombiano era angustiado como o atual, que produzia uma arte contrária ao seu mundo: lógica, rigorosa e geométrica. Lembra também de Torres García quando declara que o caráter simbólico de sua pintura seguia junto à exigência da construção. Por outro lado, os 26 artistas participantes do *Arte Agora III* apesar de apresentarem trabalhos que, segundo Pontual, são dessa geometria sensível, não se apoiam como Torres García nas formas do mundo concreto.

Brasil: as possíveis geometrias

Nessa parte do texto, Pontual traça um panorama do caráter construtivo na arte brasileira do século XX, produzindo um grande levantamento de dados. A ideia que defende é a de que haveria uma continuidade do espírito neoconcreto mesmo depois do fim do grupo, que a construção nas artes brasileiras obedeceria a uma lei de equilíbrio da razão com a emoção. A razão, para o crítico, seria aquela que estaria armando as estruturas, ditando certas normas, mas não atingiria o campo da fala: este seria comandado pela emoção, pelo acaso. Os planos, cores, linhas e ideias estariam sempre alimentados de afetividade. Além disso, sempre reafirma que o simbolismo apoiado numa construção afetiva, sensível, seria um grande ponto de convergência com o pensamento de Torres García e que isso poderia ser pensado como algum início de unidade na arte latino americana.

Pontual escreve que antes de 1950 a presença do caráter construtivo na produção brasileira era muito tímida, e de início relembra alguns modernistas. Fala de Anita Malfatti quando retorna de Nova York e de sua produção que transitou do campo expressionista para o campo cubista naquele mo-

mento, em como a construção geométrica aparece aqui nas bases do desenho. Cita a pintura *Nu Cubista* e aponta aquela como a primeira pintura brasileira que apresenta uma vontade construtiva. Em seguida o crítico fala de Vicente do Rego Monteiro e de suas aquarelas de 1920, em como recebem um toque afrancesado pelo decorativismo *art nouveau* junto a simbolismos com alguma coisa de cubismo.

Walter Zanini acreditava que o ‘construtivo’ estaria nessa vontade de construir blocos de imagens armadas que se desenvolviam através de um cálculo intuitivo. Por último, Tarsila do Amaral recém-chegada de Paris em 1924, apresenta em suas pinturas da Fase Pau-Brasil um caráter de controle e geometria: o cubismo também volta a aparecer aqui, mas novamente como uma base, a figura e a sensualidade não são abandonadas. Interessante notar em como todos estes artistas citados trazem essa vontade construtiva depois de um tempo fora do Brasil.

A verdade é que o modernismo inicial buscava menos a construção e mais uma libertação. O gesto criador do artista brasileiro era muito importante naquele momento para a atualização do ambiente, não havia muito tempo nem espaço para a construção apenas, a obra precisava referir-se ao mundo concreto. O que Pontual observa é que o campo da arquitetura seria o mais avançado da visualidade naquela época, a influência da presença de Le Corbusier e Frank Lloyd no Brasil foi muito maior do que a presença de 90 pinturas/desenhos/gravuras de artistas da Escola de Paris.

No vetor abstrato construtivo, o crítico destaca Samson Flexor, Almir Mavignier e seu contato com Mario Pedrosa (em 1947) e sua tese sobre a Teoria da Afetividade da Forma. A tese propunha provar que o conteúdo de uma forma se encontra no caráter próprio da forma, e não na associação das formas com a natureza. Aqui já podemos notar uma fundamentação teórica para o que estava sendo pensado no campo visual, já é possível falar do início de um corpo para o construtivismo no país. Mavignier, Ivan Serpa, Palatnik, Tomas Maldonado, Lidy Prati, Max Bill, Geraldo de Barros, Antonio Maluf, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, são alguns dos nomes que representam o que estava sendo pensado naquela época.

O cenário artístico brasileiro passava por mudanças do período das crises políticas do fim do governo Vargas (1954) e início do Kubitschek (1956) ao início da aceleração do desenvolvimento econômico do Brasil. É no contexto de um predomínio do setor industrial na renda interna do país sobre o setor agrícola que acontece a I Exposição Nacional de Arte Concreta. Pontual acredita que o otimismo desenvolvimentista do governo Kubitschek foi fundamental para o reforço de uma postura estética como a do concretismo. O movimento concretista reunia em São Paulo Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, e no Rio de Janeiro Ferreira Gullar. Inicialmente preocupados com o rompimento do “discursivismo”²⁸ da linguagem poética firmada pela geração de 45, aos poucos vão deixando claras suas divergências: A pura visualidade da forma, independente de qualquer evidência simbólica, se contrapunha à noção da obra mais orgânica e menos como máquina ou objeto, mas sempre no âmbito do figurativo geométrico. Pontual destaca esse momento como importante no esclarecimento das distâncias entre atitudes programadas e sensíveis, entre visualidade e afetividade da forma.

28 Termo utilizado por Roberto Pontual para se referir ao exagero retórico da poesia da geração de 1945.

Em 1959 realiza-se a primeira exposição Neoconcreta, onde os artistas defendiam o espaço expressivo dentro da arte, negando a validade das atitudes científicas e positivistas. Roberto Pontual destaca Lygia Clark, que buscava romper com as imposições da própria evolução pictórica não figurativa, além das experiências tridimensionais que se situavam para além do espaço de representação e Hélio Oiticica, que buscava romper com a superfície bidimensional do quadro e pensava em trabalhos que se relacionassem ambientalmente.

Em 1960, Gullar apresenta sua Teoria do Não-Objeto, em que pretendia buscar a terceira dimensão, o movimento real, o plurisensorialismo, o que deixa ainda mais clara a distância com os Concretos que pretendiam a ação conceitual pura e a estrita visualidade. Pontual vai se pronunciar sobre a nova crise que se inicia no país por volta de 1961 e da dispersão dos Neoconcretos e permanência dos Concretos, e em como o interesse dos Concretos permanece sendo o de uma visualidade com rigor de ciência e em como aos poucos as ideias mais experimentais dos Neoconcretos vão abrindo portas para a figuração nas artes plásticas brasileiras. Retomando o conjunto da arte local dos últimos dez anos, o crítico acredita que há uma presença/influência Neoconcreta muito maior do que Concreta, que a impessoalidade e a observância de cálculo encontrou poucos cultores na mesma faixa de tempo e que a postura sensível, expressiva, tem conosco uma profunda relação de congenialidade. Acredita também que assim como o espírito do modernismo foi o fio condutor básico de nossa arte do final dos anos 1910 ao início dos 1950, o neoconcretismo foi aquele que ligou o fim dos anos 1950 ao fim dos anos 70.

A entrega total às exigências da disciplina, o comportamento criador assumindo a imagem e a semelhança das potencialidades de fala da obra de arte não parecem comover, prolongada e essencialmente, o seu produtor ou o seu usuário nesta parcela, a brasileira, do planeta. É por aí que talvez melhor se estabeleça o elo entre o caráter de nossa geometria, de nossa construção, e o da que tem surgido no resto do continente, do começo do século até hoje.²⁹

29 PONTUAL, Roberto. América Latina, geometria sensível Rio de Janeiro : Edições Jornal do Brasil : GBM, 1978 p.70

Como exemplos, Roberto Pontual cita Antonio Dias e Gerchman e conta como este último assumia claramente o seu reconhecimento ao neoconcretismo, mesmo produzindo em 1970 obras um pouco mais conceituais, assim como Antonio Dias que também vinha deixando as pinturas agressivamente denunciadoras. Pontual acredita que essa retomada conceitual de Dias talvez não explicitasse o espírito neoconcreto, mas faria referência à 'construção falante' de Torres García e suas séries em torno da Ilustração da Arte, que questionam a práxis artística, fariam alguma referência à Teoria do Não-Objeto, de Ferreira Gullar.

Continuando a se pronunciar sobre artistas de 1970, Roberto Pontual cita Carlos Zilio, Ivens Machado, Waltercio Caldas Junior, Tunga e Cildo Meireles, para afirmar que suas exigências construtivas estariam sempre acompanhadas do símbolo, da fala, com ou sem o apoio no elemento verbal. O questionamento a que se propõem se faz efetivo mesmo através dessa ordem e rigor, aliás, principalmente: "Sabem que o corte é mais drástico quando calculado", diz Pontual.

Roberto Pontual lembra também dos desenhos de Mira Schendel e pinturas de Eduardo Sued, acredita que os dois se propõem à fala por meio de formas que sugerem significados pouco explícitos. Além disso, têm em comum o interesse pelas formas de pensamento oriental: Mira Schendel absorvendo os dados da emoção e do lirismo e Sued os dados da razão e cálculo.

Sergio Camargo serve como mais um exemplo do paralelismo com a ideia neoconcreta, seus relevos e esculturas de mármore se colocam em um ponto de equilíbrio entre o cálculo e a vibração, o fixo e o flexível, plano e espaço. Seguindo ainda essa ideia na escultura, Pontual lembra de Ascânio MMM e Haroldo Barroso.

Artistas que segundo Roberto Pontual, possuem um caráter de geometria sensível: Anita Malfatti; Tarsila do Amaral; Vicente do Rego Monteiro; Ivan Serpa; Abraham Palatnik; Franz Weissman; Lygia Clark; Aluisio Carvão; Hélio Oiticica; Lygia Pape; Décio Vieira; Alfredo Volpi; Milton Dacosta; Ubi Bava; Rubem Valentim; Dionísio Del Santo; Maria Leontina; Hercules Barsotti.

Pós neoconcretismo: Rubens Gerchman; Antonio Dias; Carlos Zilio; Ivens Machado; Waltércio Caldas; Tunga; Cildo Meireles; Adriano d'Aquino; Paulo Roberto Leal; Ronaldo do Rego Macedo; Avatar Moraes; Wilson Alves; Mira Schendel; Eduardo Sued; Sergio de Camargo; Haroldo Barroso; Ascânio MMM; Raimundo Collares; João Carlos Galvão; Márcia Barroso do Amaral; Yutaka Toyota; Abelardo Zaluar; Ione Saldanha; Emanuel Araújo; Joaquim Tenreiro; Arcangelo Ianelli; Tomie Ohtake; Tuneu.

Fig. 4. Página de “Torres, García – Que Arte é a nossa?”,
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro,
28 de julho de 1978



TORRES GARCÍA - Que Arte é a nossa?

No início do artigo, Pontual relata a perda de 80 obras do período construtivista [1928-1944] de Torres García no incêndio que houve no MAM-RJ. Registra que Mario Barata realizou às 18hs daquele dia no auditório da ABI uma conferência sobre o artista.

Roberto Pontual traça um paralelo entre o trabalho teórico e prático de Torres García e da união entre Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Destaca que sua produção pictórica foi tão vasta e importante quanto sua produção teórica. Cita o *Universalismo Construtivo* editado em 1944 em Buenos Aires, *Raison Et Nature* (1932), *La Tradicion del Hombre Abstracto* (1938) e *La Ciudad sin Nombre* (1941). Apresenta neste artigo: *Minha opinião sobre a Exposição*

de Artistas Norte-Americanos(Contribuição ao Problema da arte na América)- Conferência que Torres García apresenta em Montevideo em 1942. Destaca a preocupação do artista em pensar a arte americana sem restringir à América Latina e englobar todo o continente do sul ao norte. Para Torres García, haviam duas vertentes mais comuns da produção artística no continente: a que se submete à atração da Europa; a que se alimenta do passado autóctone.

Sem levar em conta que tudo para o índio era sagrado e ritual, apropriaram-se de sua morfologia para hibridizá-la com a arte decorativa europeia. Resultou daí uma falsa arte geométrica, sem apoio – e, portanto, vazia – carente de ordem harmônica, profana e ridiculamente indoamericana – Torres García.

O artista acreditava que essas duas vertentes pendiam para um hibridismo que parecia muito falso. A verdadeira arte americana para ele seria a arte *criolla*, pura. Arte sem raiz, que surge do amador, do improvisado, do acaso, torta e superficialmente inculta. Porém, com o tempo, essa arte *criolla* seria tomada por influências externas e quando pensava em trabalhar com a sua realidade, ficava restrita ao tema: o índio, o negro, o gaúcho, ou faroeste – o patriótico nacional. Torres García reclamava uma arte americana no sentido de maneira de fazer, de entender a composição, o estilo, a paleta, o modo de focar a realidade. O artista sugeria então que se criasse uma nova civilização, da base para o topo, e que se tomasse como ponto de partida a ideia de liberdade e disciplina:

De um lado, uma regra certa, que ainda se deve encontrar, capaz de levar-nos a uma nova estrutura; e, de outro, uma ilimitada liberdade para o desenvolvimento do pessoal e para a incorporação de tudo o que vive e que possa rodear o artista de acordo com o lugar que habite [...] Voltar, em certo sentido, a pré-história, considerar de novo o que é essencial à arte, reencontrar seus eternos princípios e ser o que jamais fomos: uns primitivos

Pontual neste artigo basicamente transcreve algumas falas de Torres García sem muitos comentários, apenas elogios, e finaliza com a afirmação de que o artista se aproximaria de Oswald e do antropofagismo através dessa ideia de voltar à condição de primitivo para construir algo novo.

Torres García e o Brasil pós 78

Em texto publicado na *Revista Módulo*³⁰ Roberto Pontual aponta aproximações entre a produção de alguns artistas brasileiros e a produção de Joaquín Torres García. Acredita que a participação do artista na 5ª Bienal de São Paulo, em 1959, influencia primeiramente a dois artistas: Antonio Dias e Rubem Valentim. No trabalho inicial de Dias, até 1963, haveria uma forte presença do legado de Klee e Torres García através de sinais-arquétipos que eram construídos pela geometria e pela fantasia. Em Valentim, a pintura se constituía de insígnias e emblemas, no sincretismo do arcaico e do contemporâneo havia uma simbiose do construído com rigor e do expressivo intuído. Pontual acredita que Torres García surgiu para Valentim como uma confirmação de caminho para o seu sentir brasileiro.

30 Nº 78, Rio de Janeiro, dezembro de 1983.

O segundo momento de Torres García no Brasil seria então na 3ª edição do ciclo *Arte Agora*, no ano de 1978, onde o artista teve espaço para a exposição de suas obras do período construtivo (1924-1928) que indicavam *uma arte tanto mais universal quanto enraizada em solo e circunstâncias próprias*. Pontual afirma que apesar do incêndio no MAM-RJ que destruiu todas as obras, seu legado pode ser visto na produção de alguns artistas daquele momento, como, por exemplo, na de alguns daqueles que participaram da exposição *Grandes Formatos*³¹, no Centro Empresarial do Rio em novembro daquele mesmo ano. No catálogo da mostra foi publicado um texto do crítico, em que faz um apanhado das produções que se relacionam com a de Torres García.

31 A exposição ocorreu na Galeria Centro Empresarial de 01 de setembro de 1983 a 02 de outubro do mesmo ano.

No texto publicado na *Revista Módulo*, três meses depois, Pontual trata de retomar esse apanhado e ampliá-lo. Divide a sua análise em três categorias, sendo a primeira aquela referente aos artistas mais imediatamente atraídos pela órbita de Torres García. Nela se incluem: Macaparana, Antônio Manuel, Mário Azevedo, Amílcar de Castro, Celso Renato de Lima, Marcos Coelho Benjamim e Manoel Fernandes. Observa que os guaches de Macaparana unem sua vivência particular do nordeste aos sinais universais de linguagem de Torres García. Antônio Manuel bebe das águas semântico-construtivas de Torres García e o faz fugindo do mimetismo pelo antídoto da reflexão, em que formas primárias viram personagens. Mario Azevedo se utiliza de um grafismo redutor e alusivo, geometricamente falante, trançando cálculo e acaso. Relembra a exposição de Marcos Coelho Benjamim na Galeria Arché, Rio de Janeiro, em que podia ser vista uma série de desenhos e objetos para parede e mesa que muito lembravam os *juguets* de Torres García.

A segunda categoria de artistas seria caracterizada pela aproximação tanto de Torres García quanto de Paul Klee, onde existe uma construção metafórica apoiada numa geometria que remete à fantasia da infância. Nela se incluem: Aluísio Carvão, Gonçalo Ivo, Fernando Lopes, Paulo Paes, Paulo Portella Filho, Manfredo Souzanetto e Bené Fonteles. O crítico considera importante ressaltar que dos 15 artistas citados, cinco são mineiros, três são paraenses, um é amazonense, um é cearense, um pernambucano e os quatro restantes nasceram ou no Rio ou em São Paulo. Ele acredita que nessas origens menos ligadas ao eixo Rio-São Paulo se fazia mais presente na arte a relação entre natureza e cultura, afirma também que o único desses artistas que reconhece publicamente a influência de Torres García é Manfredo Souzanetto.

Por último, Roberto Pontual apresenta a categoria daqueles que seriam influenciados pela raiz, estruturais. Dela fazem parte Leonilson e Enéas Valle, embora afirme que ambos não considerem Torres García influente de fato no que vêm fazendo. Para o crítico, os dois artistas não se consideram parte da família porque ambos exploram em seus trabalhos muito mais o lado expansivo que o lado construído. Observa uma variedade de tendências na pintura de Enéas Valle que vai da ironia à geometria, e em Leonilson a geometria só existe em alguns desenhos por conta de sua pintura ser feita de fragmentos soltos na tela, ordenada apenas pela vontade de resgatar a fala fundadora da infância.

Crise da Crise? A resposta também pode ser nossa

Em texto publicado no catálogo da exposição *Grandes Formatos*³², Roberto Pontual busca traçar um panorama do que vinha ocorrendo no campo da arte segundo a sua vivência europeia, para a partir daí, entender o fenômeno Torres García no Brasil.

Inicia o texto retomando a sua carreira crítica: vivia na França já há 3 anos e conta que a mudança de país estava relacionada ao seu descontentamento com o trabalho no Brasil, se sentia ameaçado pelas limitações que o jogo de poderes do meio lhe havia imposto. Conta do seu gosto pela escrita e confessa que sempre quis que a poesia se fizesse presente em seus textos críticos, pois o que o havia atraído no exercício da crítica era a sua dimensão poética. Pontual diz que explorou a poesia em seus escritos de arte até a sua última exposição no Brasil, *América Latina: Geometria Sensível*, afirma inclusive que imaginar exposições sempre era o momento de maior poetização. O que o acuava aos poucos era a militância jornalística cotidiana da crítica, acreditava que o poder que ganhava o crítico inibia a força da poesia, e que a máquina que mexia com a mediação da crítica era perversa: ela lhe pedia avaliação ao invés de reflexão. Reforça sua opinião em relação ao papel do crítico lembrando o texto de sua primeira coluna³³ no *Jornal do Brasil*:

33 Publicada em 2 de junho de 1974

No primeiro texto para a coluna, eu procurava definir uma possível linha a balizar a atuação do crítico em circunstância jornalística. Sua função, eu a via não como a de um juiz obcecado por isolar o Bem do Mal, nem como a de um mestre-escola dando nota a tudo e a todos, mas como alguém capacitado a conferir continuidade imaginativa e lógica ao processo que a criação da obra de arte põe em caminho. Deveria caber-lhe o desvelamento de estruturas muito íntimas, a ampliação de significados imediatos, o salto para além das aparências e, assim, a reposição da obra num circuito mais vasto, aberto a toda leitura e à leitura de todos, com o prazer de tê-la enriquecido na difícil viagem entre o criador e o público. Dele deveria vir o impulso para realmente olhar: ponte entre o olhar virgem gerador da obra e o olhar interessado que busca apreendê-la.

Dadas as exigências do meio jornalístico, o crítico se via limitado e conformado a partir para fórmulas e automatismos, desestimulado ainda mais pela exigência que os artistas tinham pela rápida avaliação e por um espaço na mídia. Para Pontual, o interesse pela arte tinha origem no prazer, e aquela situação não parecia lhe fazer mais sentido.

O crítico segue o texto encaminhando seu direcionamento à produção de alguns daqueles artistas que compunham a *Grandes Formatos*. Afirma que naquele momento estavam todos passando por uma crise da crise, uma espécie de basta, a arte mais recente estava disposta a produzir liberta da patrulha das velhas vanguardas. Mario Azevedo trazia em seu trabalho o que havia de melhor em Torres García, o controle mútuo entre construção e intuição do artista uruguaio andava funcionando como um estímulo para artistas brasileiros, segundo Roberto Pontual. Para ele, o pensamento Neoconcreto e o do Universalismo construtivo de Torres-García utilizavam-se da construção de uma maneira que impedia que o cálculo se tornasse prisão, ela voltava-se para a imaginação e transcendência. O crítico aproxima a Teoria do Não-

Objeto de Gullar, no momento em que diz que o neoconcretismo “era uma redescoberta do mundo: as formas, as cores, o espaço não pertencem a esta ou aquela linguagem artística, mas à experiência viva e indeterminada do homem”, à ideia de Torres García de uma geometria sensível: “ao traçar a estrutura de um objeto, é a intuição que nos deve guiar a mão”. Para Pontual, Torres García configurava uma unidade latino-americana em suas ideias e os Neoconcretos um modelo brasileiro. Ambos confirmariam então a ideia de Frederico Morais de uma “vocação construtiva da arte latino americana”, distante da visão cartesiana europeia do mundo. O crítico observa que os artistas participantes da mostra *América Latina: Geometria Sensível* não tinham tanta aproximação com o artista uruguaio como havia agora com os artistas da *Grandes Formatos*. Dos artistas de *Geometria Sensível*, cita Mira Schendel, Rubem Valentim, Wilson Alves e Marcelo Bonevardi como aqueles que talvez mais se aproximassem de Torres García, e cita Paulo Roberto Leal, Eduardo Sued, Ronaldo Macedo e Adriano de Aquino como aqueles que mais se aproximavam do espírito neoconcreto.

Para explicar a ativação desse fenômeno Roberto Pontual sugere analisar o que andou acontecendo no eixo hegemônico da arte ao longo daquele período (meados da década de 70 até o presente ano, 1983), pois vivia na França desde 1980. Afirmar que da Bienal de Veneza de 1980 até a Documenta de Kassel de 1982, o ideal pós-moderno tinha se instalado de vez no campo da arte, observa a variedade da produção exibida na Documenta: “desde o antiexpressionismo minimalista do octogenário Lohse ao teoexpressionalismo³⁴ fatasmático do muito jovem Salomé”. Acredita que naquele momento a questão do pós-modernismo se fazer de recuperações sucessivas, “umas drásticas, pacíficas outras, do que estivera, senão antes, bem na alvorada do modernismo”, já estava superada. Cita um seminário proferido por Jürgen Habermas³⁵ em Paris que indagava a respeito do começo e do fim do modernismo. Habermas acreditava que a modernidade havia aberto brecha para o fim da filosofia, e sendo o nosso pensamento tão baseado nessa estrutura que havia sido elaborada desde os gregos até Hegel, vagávamos no susto e na ausência desse anteparo que sempre nos tinha sido tão primordial.

Após o seminário de Habermas, Edward Fry apresentou no Centre Georges Pompidou quatro conferências que ampliaram o debate em torno da questão da pós-modernidade³⁶. Fry sugere a análise do modernismo através da dissecação das três vertentes básicas da arte moderna – a francesa, a russa e a americana – sob a luz da dialética clássico/não clássico, para compreender o fenômeno do pós-modernismo. O modernismo instala-se como uma autoanálise crítica do sistema de pensamento no qual se vive e se trabalha.

Manet na pintura seria aquele que havia dado o pontapé inicial através da sua vontade de dissociar as constituintes materiais do quadro: superfície, cor, textura, gesto. Para Manet, a pintura é o seu próprio motivo, se utilizando de temas e iconografia dos mestres do passado e desestabilizando a serenidade característica da obra de arte. O ato de pintar passa a ser autoanálise crítica, e é ela tão característica da arte moderna. Para Fry, o pós-modernismo trazia uma perda progressiva dessa autoanálise crítica. Pontual relembra a importância de Mario Pedrosa na discussão do fenômeno no Brasil, sendo um dos primeiros daqui a explorar a questão através da análise da mudança radical

34 Termo utilizado por Roberto Pontual.

35 Filósofo da escola de Frankfurt, discípulo de Adorno no Collège de France. (Düsseldorf, 1929)

36 Possivelmente, as conferências de Fry a que Pontual se refere são “Classical Art to Modern”; “The Great Dialectic of Modernism”; “The End of Modernism?”; “Towards a Theory of Modernism”, apresentadas no Musée national d’art modern, Centre Georges Pompidou, entre abril e maio de 1983.

que o corpus da arte tomou na metade do século XX, nas décadas de 1960 e 1970, e em como a ruptura tão característica das vanguardas modernas deu brecha a um permitir-se tudo dentro do pós modernismo.

O momento utópico simbolizado pelo ano de 1968 perde sua força por conta do contexto de crise petrolífera e recessão econômica, dando início a discussão da morte da vanguarda em 1975³⁷, embora a morte já estivesse anunciada desde seu nascimento. Para Pontual, o sinal de saúde³⁸ se dava nos últimos cinco anos, pois se percebia na arte o surgimento de propostas que se distanciavam do conceitualismo e buscavam uma liberdade poética através do prazer. Destaca os transvanguardistas, os fovistas retemperados e os americanos do decorativismo *pattern* que participaram da Bienal de Veneza de 1980 e afirma que foi a partir daí que se viu o caráter provocativo da vanguarda associado muito mais a um retorno à ordem do que à busca do novo.

Achille Bonito Oliva surge como uma figura importante nesse momento, pois explica úesse fenômeno através da sua Transvanguarda:

A arte da última geração redescobre, assim, o prazer de uma atualidade aberta que não se priva de recuperar as linguagens, as posições e as metodologias do passado [...] A nova arte se abebera no mais profundo de uma reserva inesgotável onde abstrato e figurativo, vanguarda e tradição vivem no cruzamento de uma pluralidade de reencontros.

O modernismo, na arte, assim como na ciência e na tecnologia, tinha em sua base a continuidade de um pensamento puro, o pós-modernismo se constrói avesso a essa pureza. Fry afirmava que o pensamento instrumentalizado típico do pós-modernismo era problemático, exemplo disso foi o papel de super patrocinador da arte que o Estado francês assumiu e a absorção completa da arte pelo mercado nos Estados Unidos. O crítico dizia ainda que a resolução dessa questão podia ser vista em produções italianas e alemãs, como por exemplo na pintura do italiano Sandro Chia, na qual o formalismo é desmitificado pela paródia.

Outra hipótese “interpretadora” [sic] da passagem do modernismo ao pós-modernismo que Pontual traz é a do canadense René Payant. Para ele, se a citação é o que determina o início do modernismo, o pós-modernismo se caracteriza pelo acúmulo e mistura de citações sem fim. Em Manet, a citação é uma parte do quadro, consegue ser identificável, já no pós-modernismo a quantidade de citações é tão grande e a fusão tão intensa, que já resulta num híbrido, numa confrontação de elementos incompatíveis que impossibilitam a síntese.

Pontual aproveita a fala de Fry “O ocidente está caminhando para a perda de suas raízes culturais próprias” para sugerir que talvez uma nova resposta à crise pudesse vir da América Latina:

Em cada tempo, algo sacode a humanidade. Sinais precursores vão despertando a consciência em determinados povos, para os quais chegou a hora de levantar-se. E forças poderosas os impelem de todas as direções. Então, timidamente, as essências que guardam, virtuais, emergem à luz do dia.³⁹

Pontual via no espírito da arte no Brasil daquele momento um sinal positivo, enxergava o momento na arte como animador, apesar do contexto po-

37 “Cortado o sonho desse Eros socializado, Tánatos entrou em cena como que para purgar as culpas do aborto revolucionário. E o fez por intermédio do exercício autopunitivo da razão que se chamou arte conceitual”

38 “Contra o intragável Tánatos, higiênico e amargo, Eros de novo, mas agora reposto no indivíduo só, solto no seu mundo, sedento de reencontrar o oásis do prazer”

39 TORRES-GARCIA, Joaquim. *La Regla Abstracta*. Montevideo: Ellena, 1946

lítico ainda ser problemático. Acreditava na existência de modelos na produção artística de determinados lugares, e se colocava contra a necessidade de buscar um reconhecimento da arte/modelos brasileiros pelos EUA ou Europa. Essa ação interligada de Torres Garcia e Neoconcretismo, em que um fazia o Brasil incluir-se na América Latina através do outro, era o primeiro modelo brasileiro que Pontual percebia naquele momento que voltava ao país. Para travar contato com as produções dos artistas da *Grandes Formatos*, utilizou como critério de trabalho a análise da aproximação daquele modelo a essas produções, e concluiu que haviam ainda outros modelos que se interpenetravam e que serviam como base para o entendimento daquelas produções:

Modelo construtivo: existia entre nós através do legado Neoconcreto, com sua razão aberta à emoção e acaso, seria mestiço e caboclo como nosso povo. São os artistas reconhecidos nesse modelo por Pontual: Adriano de Aquino, Nelson Augusto, Carlos Fajardo, Marcia Rothstein, Dudi Maia Rosa

Modelo Antropofágico: aquele que se apóia na ideia oswaldiana de antropofagia, onde o riso e a molecagem se equilibram à dureza da atitude crítica frente a algumas questões do mundo. Pontual também apóia seu argumento dessa ambivalência desse modelo antropofágico através do escrito de Mikhail Bakhtin sobre a *Carnavalização*:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o que é sério. Ele o purifica e completa. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo e de intimidação, da ingenuidade e das ilusões, da nefasta fixação sobre um plano único, da perda estúpida de forças. O riso impede a seriedade de se enrijecer e de se subtrair à integridade inacabada da existência quotidiana. Ao contrário, ele restabelece essa integridade ambivalente.

São os artistas reconhecidos nesse modelo: Jose Roberto Aguillar, Ivald Granato, Rubens Gerchman e José Claudio. Na ponte entre os dois modelos, estão: Carlos Vergara, Eneas Valle, Luis Paulo Barravelli. Artistas que não se encaixam em nenhum dos modelos: Ibere Carmago e Maciej Babinski.

Construção e Antropofagia: Dois modelos para uma nova geração de artistas brasileiros

O texto foi publicado na revista portuguesa *Colóquio/Artes* no ano de 1984, nele Roberto Pontual apresenta basicamente uma síntese do que foi estruturado no texto de abertura da exposição *Grandes Formatos*. Ao fim do texto tenta caracterizar os artistas que estavam surgindo no cenário da arte no Brasil, aqueles que seriam os ditos artistas da Geração 80. Seriam artistas que estariam na faixa dos 20 anos, muitos deles trabalhavam e atuavam fora do eixo, dividiam o atelier e entendiam aquele espaço compartilhado muito mais como possibilitador de troca de experiência do que de divisão de trabalhos.

Produção do Norte/Nordeste: Pintura de solta expansão figurativa, ligada ao solo e às tradições locais, disposta à eloquência gramática e violência crítica.

Produção do Centro-Oeste: Figurativos em sua maioria, tratam a imagem com maior sobriedade, tornando-a analítica pela sutileza e intimismo.

Produção do Sul: Cosmopolitismo

Conclusão

A atuação crítica de Roberto Pontual tem uma importância considerável na história da arte do país, mesmo com uma extensa produção de textos, conferências e exposições, ainda são pouquíssimos os estudos sobre a sua obra. O grande volume de objetos de estudo talvez tenha sido um fator que dificultou um foco imediato dentro da minha pesquisa de iniciação científica, que se constituiu na maior parte do tempo como um arquivo de fichamentos e resumos. A partir desse material, surgiu o interesse pelo envolvimento de Pontual com a estrutura das mostras de arte e com a sua preocupação pela reflexão de uma “arte brasileira e latino-americana”.

A preocupação do crítico em reformular as mostras nem sempre gerou resultados considerados transformadores para todos, mas há de se concordar que a exemplo das três edições da mostra Arte Agora, Pontual uniu esforços para repensar a sua estrutura e levantar discussões.

Defensor do caráter didático do museu e das exposições, acreditava que as mostras tinham o seu valor não só pelas obras que a compunham, como igualmente por uma programação de conferências e circulação de publicações que eram pensadas para ampliar o debate da mostra. Para Pontual, a partir disso seria possível por outro lado fundamentar uma história da arte brasileira, esta também nem sempre distante de imparcialidades. Obviamente, cada autor tem o seu foco de interesse e posição política, é impossível e às vezes até problemático, que isso esteja oculto em sua produção.

Como pesquisadora que se debruçou sobre suas obras, e que também possui uma posição e modo de leitura sobre a arte próprios, acredito que a vontade do crítico em entender o que seria uma “arte brasileira” passa por alguns equívocos. Mesmo destacando a importância de uma leitura crítica vinda de nós brasileiros, a fim de evitar o domínio de uma ideia exterior de “arte brasileira”, o autor parece reafirmar valores como o transcendente, o primitivo, o popular, apontando-os como representativos. A própria vontade de definir uma “identidade latino-americana ou brasileira” já me parece problemática dada a heterogeneidade do ‘continente’ e do país.

Sempre muito interessado pela produção de Joaquín Torres García, e vendo nela uma aproximação com aquilo que era produzido aqui no Brasil, Pontual estudou por muito tempo a sua obra e a colocava como base de uma discussão do que podia ser entendido como arte latino americana. A nova “arte brasileira”, do fim dos anos 1970, seria então uma confluência das ideias de Torres García, com as do neoconcretismo e as do movimento antropófago. Talvez seja uma leitura pouco complexa para os dias de hoje, talvez naquele momento esse modelo que Pontual apresenta fosse necessário como o início de uma tentativa de criar uma historiografia.

Será que hoje, dada a valorização que a arte produzida no país sofreu recentemente, conseguimos alcançar uma autonomia em relação a essas classificações? Consegue o Brasil, mais do que se pensar como parte da América Latina, se incluir de fato nela? O legado do neoconcretismo ainda tem um peso muito grande no nosso imaginário, mas será que o significado dessa importância foi explorado ao ponto de podermos entender que só ele não nos basta?

A pesquisa é infinita e dois anos para desenvolvê-la como aluna de gra-

duação é de fato um tempo curto para esgotar questões que dizem respeito tanto ao período histórico estudado, quanto aquelas que se relacionam ao cenário atual. Apresento aqui um recorte do percurso do autor, que contempla o período da metade da década de 1970 até o início da década de 1980, e que possibilita um melhor entendimento das razões pelas quais Roberto Pontual publica o livro *Explode Geração!*. O livro e seus desdobramentos, como, por exemplo, a relação que Pontual estabeleceu com aquele grupo de artistas e a maneira como os situava no cenário artístico da época, me parece a concretização de um projeto que o crítico vinha amadurecendo durante a maior parte da década de 1970. Ali ele não só viu, como ajudou a construir uma arte que ele acreditava que podia chamar de brasileira. Internacional, mas brasileira.

Um primeiro levantamento foi feito e alguns encaminhamentos apresentados, o importante é que se possível essa pesquisa tenha uma continuidade e que possa ser enriquecida com outro ponto de vista, métodos de pesquisa e materiais investigados.

ROBERTO PONTUAL

BIOGRAFIA

1939, Recife -**1994**, Paris

1943- 1980Mora no Rio de Janeiro e depois muda-se para Paris

1959-1961Publica poemas, traduções e ensaios no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* e participa do movimento Neo-Concreto.

1962/1963 Funda a *Revista Tempo Brasileiro*

1963-1964 Dirige o departamento de educação Paraescolar do Ministerio da Educação e da Cultura do governo João Goulart.

1967 A partir deste ano passa a escrever em diversas publicações como *Correio da Manhã*, *Revista Civilização Brasileira*, *Paz e Terra*, *Suplemento Literário Minas Gerais*, *Cadernos Brasileiros*, *GAM*, *Revista de Cultura Vozes*, *Ele&Ela*.

1967-1968 Escreve o *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*

1969 Colabora na *Enciclopédia Delta Larousse e Mirador Internacional*

1970 Organiza a Retrospectiva de Carlos Sciliar no MAM-RJ e publica o livro *Sciliar: O real e reflexo e transfiguração*.

1971 Convidado pelo Governo dos EUA, visita por um mês algumas cidades norte-americanas e apresenta conferências em Caracas [Galeria Estudio Actual]sobre arte popular brasileira.

Durante os anos 70 é correspondente internacional das revistas *D'ars*[Milão] e *ArtsandArtists* [Londres]

1973-1976 Conservador no MAM-RJ e diretor do setor de cursos e departamento de exposições. Fazia parte também da Comissão de Planificação Cultural e organizou em 1974

a retrospectiva “Jenner Augusto da Silveira”, que acompanhou a publicação do livro *Jenner: A arte moderna na Bahia*, pela Civilização Brasileira.

1974-1980 Escreve regularmente no *Jornal do Brasil* na coluna de Artes Plásticas no *Caderno B*.

1980-1987 Trabalha como correspondente cultural do *Jornal do Brasil* na França. Colaborou também nas revistas *Art-Press*, *BeauxArts Magazine* e *Coloquio Artes*.

1978 Organiza a exposição “America Latina: Geometria Sensível” no MAM RJ e participa do primeiro encontro Ibero-Americano de Artistas e Críticos de Arte de Caracas.

1980 Comissário Brasileiro na Bienal de Veneza.

1982 Aclamado Cavaleiro de ordem das artes e Letras em Paris.

1984 A partir da Coleção Chateaubriand, de arte contemporânea brasileira, organiza a exposição ‘Portraits of a Country’ em Londres.

Dentro do Mois de La Photo [Paris], organiza a exposição “Corpo e Alma”, consagrando a fotografia contemporânea.

1985 Trabalha como consultor para a 13ª Bienal de Paris

Membro da comissão de artes plásticas da Maison de l’Amérique Latine em Paris e do F.I.A.C.R.E no ministério da cultura em 1985 e 1986.

1986 Dirige o setor latino-americano na ocasião do Mois de La Photo em Paris.

1987 Faz parte da curadoria da exposição “Modernidade:art brésilien Du XXème siècle”, apresentada no Museu de Arte Moderna de Paris.

Participa da concepção da exposição ‘Ouverture Brésilienne’ no CREDAC de Ivry/Seine.

1989-1990 É membro do júri do Festival International de La peinture em Cagnes/Mer e do Premio da Fundação Dortbat, destinado a promover os jovens artistas latino-americanos na Europa.

1990 Com Damian Bayon, publica *La Peinture de l’Amérique Latine au XXème siècle*.

1992 Colabora na redação do *Dictionnaire de l’ArtModerne Et Contemporain*
Comissário da Trienal das Américas em Maubeuge.

Bibliografia

ANOS 70. ARTE COMO QUESTÃO. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

Archives de la critique d’art - Bibliografia h

Archives de la critique d’art – Biografia

Acervo digital Folha de São Paulo <http://acervo.folha.com.br>

Acervo digital Jornal do Brasil <http://news.google.com/>

BR 80 : PINTURA BRASIL DÉCADA DE 80. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

BRETT, Guy; Tradução Renato Rezende. *Brasil experimental : arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: 2010

CHIARELLI, Tadeu “Uma resenha, mesmo que tardia : Roberto Pontual e a sobrevivência da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980” in *Ars, São Paulo v. 8, n. 15, p. 92-103*, 2010

DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.) *Escritos de artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GAM (Galeria de Arte Moderna); Jornal Mensal de Artes Visuais. Rio de Janeiro: Grupo de Planejamento Gráfico Editores Ltda., 1967-1977

MALASARTES, Rio de Janeiro, 3 números, setembro de 1975/ junho de 1976.

MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabela (orgs.) *Roberto Pontual – Obra Crítica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013

OLEA, Héctor; RAMÍREZ, Mari Carmen; YBARRA-FRAUSTO, Tomás (orgs.) *Resisting categories : Latin American and/or Latino?* Houston : Museum Fine Arts Houston, International Center for the Arts of the Americas, 2012

ONDE ESTÁ VOCÊ, GERAÇÃO 80? Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

PONTUAL, Roberto. 9º Salão de Arte Contemporânea de *Campinas : desenho brasileiro* 74 Campinas : MACC, 1974.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PONTUAL, Roberto. *O artista e o museu, mas no Brasil (Folheto na ECA, buscar referencia)*

PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/hoje : 50 anos depois* São Paulo: Collectio, 1973

PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea : Coleção Gilberto Chateaubriand* Rio de Janeiro : Edições Jornal do Brasil, 1976.

PONTUAL, Roberto. *5 mestres brasileiros : pintores construtivistas: Tarsila, Volpi, Dacosta, Ferrari, Valentin.* Rio de Janeiro: Kosmos, 1977.

PONTUAL, Roberto. *Visão da Terra.* Rio de Janeiro : Atelier de Arte Edições, 1977

PONTUAL, Roberto. *América Latina, geometria sensível* Rio de Janeiro : Edições Jornal do Brasil : GBM, 1978

PONTUAL, Roberto. *Corpo&alma : fotografia contemporânea no Brasil = photographie contemporaine au Brésil* [Rio de Janeiro]: FUNARTE/Instituto Nacional da Fotografia, 1984

PONTUAL, Roberto. *Explode Geração!* Rio de Janeiro: Editora Avenir, 1984

PONTUAL, Roberto. “Construção e antropofagia: dois modelos para uma nova geração de artistas brasileiros”, in *Coloquio/Artes, Lisboa, n°61, p.48-53, 1984.*

PONTUAL, Roberto. *Modernidade: art brésilien du 20e. siècle.* Paris: Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris, 1987.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos : arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand* Rio de Janeiro : Ed. JB, 1987.

RAMÍREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina.* Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MariCarmenRamirez.pdf>>

Livros de autoria de Roberto Pontual

Dicionário das artes plásticas no Brasil Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

Scliar : o real em reflexo e transfiguração Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

Arte/Brasil/hoje : 50 anos depois São Paulo: Collectio, 1973

Jenner: a arte moderna na Bahia Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974

Arte brasileira contemporânea : Coleção Gilberto Chateaubriand Rio de Janeiro : Edições Jornal do Brasil, 1976.

5 mestres brasileiros : pintores construtivistas: Tarsila, Volpi, Dacosta, Ferrari, Valentin. Rio de Janeiro: Kosmos, 1977.

América Latina, geometria sensível Rio de Janeiro : Edições Jornal do Brasil : GBM, 1978

Carlos Scliar São Paulo : MWM Motors Diesel, 1983.

Corpo&alma : fotografia contemporânea no Brasil = photographie contemporaine au Brésil [Rio de Janeiro]: FUNARTE/Instituto Nacional da Fotografia, 1984

Explode Geração! Rio de Janeiro: Editora Avenir, 1984

Modernidade: art brésilien du 20e. siècle. Paris: Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris, 1987.

Entre dois séculos : arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand Rio de Janeiro : Ed. JB, 1987.

